

Die Literatur  
des neunzehnten Jahrhunderts  
im deutschen Unterricht  
von  
H. Deckelmann



*Bar*

1922









Die Literatur des neunzehnten Jahrhunderts  
im deutschen Unterricht



# Die Literatur des neunzehnten Jahrhunderts im deutschen Unterricht

Eine Einführung in die Lektüre

von

**Dr. Heinrich Dedelmann,**

Oberstudiendirektor des Staatl. Friedrich-Wilhelm-Gymnasiums mit Realgymnasium i. E.  
Köln

Vierte und fünfte Auflage

Berlin  
Weidmannsche Buchhandlung  
1921





## Vorwort zur ersten Auflage.

Diese Literaturkunde hat den Zweck, zu aufmerksamem, vertieftem Lesen und liebevollem Verständnisse der Literatur des 19. Jahrhunderts anzuleiten. Sie sieht fast ganz von biographischem und literarhistorischem Material ab — dafür sind Literaturgeschichten da —, nimmt vielmehr das Kunstwerk als Ausgangspunkt und entwickelt an konkreten Beispielen die Eigenart des Kunstwerkes in der Weise, daß zugleich ein Einblick in die künstlerische Entwicklung des Dichters und die literarische Bewegung des 19. Jahrhunderts gewonnen wird.

Natürlich kann diese Aufgabe im Rahmen dieses Buches und von mir allein nicht vollständig gelöst werden. Ich habe deshalb nur einzelne markante Beispiele, sogenannte „Gipfelwerke“, behandelt. Maßgebend für die Auswahl war, daß die Dichtung inhaltlich wertvoll und der Form nach charakteristisch ist, ohne unschön zu wirken. Aber ausgelassene Dichter und Dichtungen soll aber damit kein Werturteil gefällt sein. Ferner habe ich neben eigenen Untersuchungen und Beobachtungen Ergebnisse der Einzelstudien, die heute schon in großer Menge vorhanden, aber leider noch wenig bekannt sind, in kürzester Form (oft mit der Verfasser eigenen Worten) angeführt. Durch häufige Zitate habe ich zum Lesen der Dichtungen und der Erläuterungsschriften anregen wollen.

Mein sehnlichster Wunsch ist, daß das Buch, welches aus langjährigem Schulleben erwachsen ist, vor allem dem deutschen Unterrichte zugute komme und die herrlichen Schätze unserer nachgoethischen Literatur der Jugend erschließen helfe. Vielleicht kommt es auch dem Bedürfnisse anderer Literaturfreunde entgegen und findet auch bei ihnen freundliche Aufnahme.

Bonn, im Dezember 1911.

Der Verfasser.



## Vorwort zur zweiten bis fünften Auflage.

Wie die schnelle Folge der Auflagen beweist, ist das Buch mit Beifall aufgenommen worden und bereits in weitere Kreise gedrungen. Den Wünschen der Kritiker bin ich, soweit es Zeit und Verleger gestatteten, gern entgegengekommen und habe die Beispiele allmählich vermehrt. Vollständigkeit widerstrebt dem Charakter des Buches, das nur ein Führer und Vorbild sein will, keine Literaturgeschichte. Möge das Buch auch in dieser erweiterten Form viele Freunde finden!

In Dankbarkeit gedenke ich auch an dieser Stelle unseres unvergeßlichen Adolf Matthias, der das Buch mit aner kennenden Worten in die Öffentlichkeit geleitet hat, und meiner Amtsgenossen, der Herrn Geheimräte Dr. Genniges und Dr. Alfred Biese, die dem jungen Lehrer Bewegungsfreiheit und fruchtbare Anregungen gegeben haben.

Köln, im Mai 1921.

Der Verfasser.

---



## Verzeichnis der Abkürzungen.

A. = Ausgaben.

A.S. = Aschendorffs Sammlung auserlesener Werke der Literatur.

D.D. = Deutsche Dichter des 19. Jahrhunderts. Ästhetische Erläuterungen für Schule und Haus. Herausg. von Prof. Dr. Lyon, Lpz. und Berlin (Teubner).

D.S.A. = Sammlung Ziehen, Deutsche Schulausgaben, Dresden (Ehlermann).

E. = Erläuterungsschriften.

F.S. = Freytags Schulausgaben und Hilfsbücher für den deutschen Unterricht.

Gr. = Graesers Schulausgaben, Lpz. (Teubner).

Hendel = „Hendel-Bücher“ im Otto Hendel Verlag (Hermann Hillger) Berlin-Leipzig.

H.V. = Hesses Volksbücherei.

L.H.B. = Volksbibliothek des Lehrer Hinkenden Boten, Lahr i. Baden (Moritz Schauenburg); Preis jeder Nummer 2 Pf. (ursprünglich).

L.L. = Lehrproben und Lehrgänge.

L.P. = Lehrpläne.

M.D. = Meisterwerke unserer Dichter (Aschendorff).

M.V. = Meyers Volksbücher.

N.D. = Neuere Dichter für die studierende Jugend. Herausg. von Bernt und Tschinkel, Wien (Mang).

R. = Reclams Universal-Bibliothek.

U.E. = Unsere Erzähler (Aschendorff).

V.K. = Velhagen und Klasing's Sammlung deutscher Schulausgaben.

W. = Wiesbadener Volksbücher (Volksbildungsverein Städt).

Z.D.Ph. = Zeitschrift für deutsche Philologie.

Z.D.Sp. = Wissenschaftliche Beihefte zur Zeitschrift des Allgemeinen deutschen Sprachvereins.

Z.D.U. = Zeitschrift für den deutschen Unterricht (für Deutschkunde).

Z.G. = Zeitschrift für Gymnasialwesen.

Pr.J. = Preussische Jahrbücher.

---

## Inhaltsübersicht.

	Seite
<b>Allgemeiner Teil</b> . . . . .	1— 31
Nachgoethische Literatur und Schule . . . . .	1— 9
Lehrpläne vom 6. Januar 1892 — 6. Rheinische Direktoren- Versammlung 1896 — Rückschritt seit der Direktoren-Ver- sammlung 1899 in Sachsen — Lehrpläne 1901 — Aufstieg seit 1901: Herold — Direktoren-Versammlung von Schles- wig-Holstein 1907 — Lehrplan für die höheren Mädchen- schulen von 1908 — Emminger, Harkensee, Sprengel — Neuer Lehrplan für die höheren Knabenschulen Württem- bergs 1912.	
<b>Mittel und Wege zur Behandlung der neueren Litera- tur im Unterrichte</b> . . . . .	9— 21
Die pflichtmäßige Hauslektüre — die nicht-pflichtmäßige häus- liche Lektüre — Aufsätze (Bewegungsfreiheit) — literarische oder dramatische Schülervereine — literarische Zirkel oder Dichterabende — Deklamatorien — deutsche Sonderkurse — Zusammenfassung.	
<b>Allgemeine methodische Grundsätze bei der schulmä- ßigen Behandlung von Dichtungen</b> . . . . .	21— 25
Notwendigkeit einer Erläuterung, aus dem Wesen der Kunst abgeleitet — Gang des Lehrverfahrens.	
<b>Besondere methodische Winke</b> . . . . .	25— 31
Die Persönlichkeit des Dichters und die Eigenart des Kunst- werkes — Weltanschauung und Stoffwahl, Stilmittel, Illu- sion, Darstellungsform, Dialog, Beiwörter, Metapher, Na- turgefühl.	
<b>Hauptteil</b> . . . . .	32—543
Die literarische Bewegung des 19. Jahrhunderts (Über- blick S. 31) . . . . .	33
<b>A. Die Lyrik des 19. Jahrhunderts</b> . . . . .	55—217
<b>I. Die Romantik</b> . . . . .	36— 85
a) Frühromantik. Allgemeine Charakteristik der roman- tischen Lyrik — Ludwig Tieck: Sein akustisches Ideal — Wortmusik — Realismus der Ital. Reisegebichte .	38— 42
Novalis: Geistliche Lieder — Marienlieder — Hym- nen an die Nacht . . . . .	42— 45

	Seite
b) Spätromantik — Ihre Bedeutung — die drei Strömungen . . . . .	45— 85
1. Die volksliedmäßige Romantik . . . . .	45— 61
Brentano — Sein Verhältnis zum Volkslied — Vagantenpoesie — Rheinromantik — Kinderlieder . .	45— 49
Arnim — Seine Stellung zur Volkspoesie . . . .	50
Eichendorff — Entstehung der romantischen Richtung — Das Eigenartige seiner Romantik (Naturgefühl, Stimmungsichtung, Vaterlandsliebe, religiöse Dichtung) . . . . .	50— 61
2. Die phantastische Richtung (E. T. A. Hoffmann) . .	61
3. Die Dichter der Freiheitskriege . . . . .	61— 67
Das erwachende Vaterlandsgefühl — Kleist — Körner — Schenkenendorf.	
c) Die schwäbische Schule oder die Deutschromantiker . .	67— 72
Allgemeine Charakteristik — Kerner — Uhland (Naturlyrik, Volkslied — vaterländische Gedichte) . . . .	68— 71
Mörke: Seine Romantik aus seiner Naturanlage und seinem Leben abgeleitet — romantische Märchendichtung — Volkslieddichtung — die Naturlyrik — Idylle — Humor . . . . .	72— 80
Senau: Der Weltschmerz — Naturgefühl — Musik.	80— 85
II. Der Realismus und Nachklassizismus . . . . .	85—173
1. Der Jung-Realismus . . . . .	85— 94
a) Das Junge Deutschland. Die politische und literarische Revolution 1830.	
Heine: als Romantiker — Volksliedton — Naturlyrik (Meeresromantik) — politische Gedichte — Ausklang seines Lebens . . . . .	86— 94
b) Die politischen Lyriker von 1848 . . . . .	94—100
Freiligrath: Seine politische Lyrik — Die patriotischen Gedichte . . . . .	94— 97
Herwegh: Die soziale Lyrik . . . . .	97— 98
Grün: Charakteristik der „Spaziergänge“ . . . .	98—100
Hoffmann von Fallersleben . . . . .	100—101
2.a) Der Nachklassizismus (Die Epigonen). . . . .	101—122
Allgemeine Charakteristik — Geibel (Naturlyrik, vaterländische Lyrik) . . . . .	102—106
Lingg (Historische Gedichte, Naturdichtung) . . .	106—108
Hense (Schönheitskultus, Italiensehnsucht) . . . .	108—109
Greif (Reflexion und Anschauung — lebendige Anschauung — schlichte Volkstümlichkeit — Sprache) .	109—116
Die episch=lyrische Dichtung des Nachklassizismus .	116
Friedrich Wilhelm Weber, Dreizehnstunden . . . .	117—122
Gang der Handlung — die episch=lyrische Färbung	



des Stoffes — Naturpoesie — epische Einheit —  
Gruppierung der Personen — Versmaß.

2.b) Der poetische Realismus . . . . . 122—173

a) Norddeutsche Realisten.

Droste-Hülshoff als Heimatdichterin — realistische  
Kleinmalerei, romantische Phantastik — Sprachstil 123—128

Groth: Seine Stellung zum Plattdeutschen — das  
norddeutsche Heimatbild — Kinderlieder — Volks-  
sagen u. Geschichte — norddeutscher Volkscharakter  
— Humor . . . . . 128—137

Storm: Heimatdichtung — das norddeutsche Land-  
schaftsbild — norddeutscher Volkscharakter — poli-  
tische Lyrik — Wandlung von der Romantik zum  
Realismus — Vergleich mit Mörike . . . . . 137—145

Schönaich-Carolath: Sein Weltbürgertum — Vater-  
landsliebe — Naturlyrik — Übergang von der Ro-  
mantik zum Realismus (soziale Dichtung) — dichterische  
Technik . . . . . 145—154

b) Süddeutsche Realisten.

Gottfried Keller: Sein Entwicklungsgang vom Maler  
zum Lyriker, vom Lyriker zum Novellisten — Die  
visuelle Begabung Kellers — Naturgefühl — Vater-  
ländische Gedichte . . . . . 155—160

Conrad Ferdinand Meyer: Elemente seines Wesens  
— Plastik des Ausdrucks — Impressionismus —  
Die Reflexion — Phantasie — Kontraste — Visionen  
— Stoffgebiete: Alpennatur, Geschichte . . . 160—173

III. Die Herrschaft der Tendenz . . . . . 173—219

Sturm und Drang der Jüngstdeutschen.

1. Der Naturalismus.

Stoffgebiete — Großstadtstimmung, Fabrikleben, Prole-  
tarier — Soziale Anklage — Die freie Form . . . . 173—179

2. Impressionismus.

Das Wesen des Impressionismus in der Kunst — Der  
Impressionismus in der Lyrik — (Klangliche Impres-  
sion, optische Impression, Synästhesieen, allgemeine Wür-  
digung dieser Technik) . . . . . 179—190

Liliencron: Das Widerstrebende seiner Natur — Holstei-  
nische Landschaftsbilder — Stellung zum Impressionis-  
mus — Wirklichkeitsinn und Romantik — Form (bes.  
Sprachbildung) . . . . . 190—202

3. Symbolismus.

Verhältnis zum Naturalismus — Verhältnis zur Bewe-  
gung im Geistesleben — Sein Wesen erklärt an Gedich-  
ten von Dehmel und Hofmannsthal — Seine Bedeutung . 202—209

4. Expressionismus in der bildenden Kunst und in der Dichtung (Whitman—Dehmel—Werfel—Stadler—Lasker-Schüler) . . . . .	209—219
B. Die epische Dichtung des 19. Jahrhunderts. (Die Erzählungskunst) . . . . .	219—409
Methodische Anleitung.	
Notwendigkeit einer unterrichtlichen Behandlung, aus der Bedeutung abgeleitet — Das Erfassen des künstlerischen Organismus . . . . .	219—223
Überblick über die Geschichte der Erzählung bis zum 19. Jahrhundert . . . . .	223—226
Das höfische Versepos — Die romanhaften Erzählungen des 14. Jahrhunderts — Volksbücher im 16. Jahrhundert — Schwankliteratur — Schäferromane, heroisch-galante Romane und Schelmen- und Abenteuerromane des 17. Jahrhunderts — engl. Familien- und Sittenromane des 18. Jahrhunderts — Wandlung zur Erzählungskunst in der klassischen Zeit (Wieland, Goethe) — Der historische Roman Scotts — Die Prosadichtung der Romantik.	
I. Die Romantik . . . . .	226—264
1. Die älteren Romantiker.	
Tied, Der blonde Eckbert . . . . .	225—231
Inhalt — Der romantische Charakter der Märchen- novelle — Unterschied zwischen Volksmärchen und Kunst- märchen.	
Tied, Der Runenberg . . . . .	233—237
Inhalt — Charakteristik des romantischen Naturgefühls.	
Novalis, Heinrich von Ofterdingen . . . . .	237—243
Inhalt — Der romantische Charakter der Dichtung — Novalis' Eigenart — Novalis' Sprache.	
2. Die jüngeren Romantiker . . . . .	243—257
Souqué, Undine . . . . .	244—287
Technik — Der romantische Charakter (Rom. Stimmung, Ironie).	
Brentano, Geschichte vom braven Kasperl und schönen Annerl — Technik der Erzählung — Idee (Bedeutsamkeit).	247—250
E. T. A. Hoffmann, Der goldne Topf . . . . .	250—255
Die Technik — Der romantische Charakter (Romant. Verwirrung, Nachtseite der Natur, die Idee).	
E. T. A. Hoffmann, Meister Martin . . . . .	255—256
Der realistische Charakter der Novelle.	
Eichendorff, Aus dem Leben eines Taugenichts . . . . .	256—257
Der romantische Charakter — Eigenart der Romantik Eichendorffs (Verklärung).	

Zusammenfassung . . . . .	257—264
Romantische Grundbegriffe: Naturgefühl, Magie, magischer Idealismus, romantische Sehnsucht, Ironie.	
Die Romantik im Zusammenhange mit der Geistesgeschichte	

## II. Der Realismus . . . . . 264—379

### 1. Der Zeitroman des Jungen Deutschland . . . . . 264—269

Die geistige und politisch-soziale Bewegung um 1830 —

Das literarische Programm des Jung-Realismus.

Gutzkow, Die Ritter vom Geiste . . . . . 266—269

Die Technik des Nebeneinander — Das Zeitbild in dem Roman — Die Tendenz des Romans.

### 2. Die Dorfgeschichten, Landschafts- und Stammesromane . . . . . 269—340

Bedeutung der Dorfgeschichte.

#### a) Norddeutsche Erzähler . . . . . 270—285

Immermann, Der Oberhof . . . . . 270—272

Die Natur und Menschen Westfalens — Volksbräuche — Merkmale des Übergangs von der Romantik zum Realismus.

Droste-Hülshoff, Die Judenbuche . . . . . 272—275

Der Stoff der tragischen Dorfnovelle — Schattenseiten des dörflichen Lebens — Festere Komposition, realistische Charakteristik, novellistische Spannungswirkungen.

Storm, Immensee . . . . . 275—277

Technik der Erinnerungsnovelle.

Viola tricolor . . . . . 277—278

Technik der psychologischen Novelle.

Renate . . . . . 278—281

Technik der Chroniknovelle.

Reuter, Ut mine Stromtid . . . . . 281—285

Inhalt — Die Erzählung als sozialer Roman — Der realistische Kunstcharakter (Mecklenburger Land und Leute).

#### b) Süddeutsche Erzähler . . . . . 285—337

Stifter . . . . . 286—303

Allgemeine Würdigung . . . . . 286

##### 1. Das Heidedorf . . . . . 287—291

Inhalt — Der lyrisch-romantische Charakter — Naturmalerei.

##### 2. Die Harrenburg . . . . . 291—293

Inhalt — Quellen — Die Technik der historischen Novelle: Spannungswirkungen, Rahmen, Naturbilder.

Stifters Stilkunst: Novellistik, Naturdarstellung, Sprache . 293—303



Gotthelf, Uli der Knecht . . . . .	303—307
Inhalt — Soziale Idee — Aufbau — Gruppierung der Personen — Realistische Schilderung des Bauernlebens.	
Auerbach, Barfüßele . . . . .	307—312
Stoff — Gang der Erzählung — Idealisirtes Bauern- leben — Aufbau der Handlung — Gruppierung der Charaktere.	
O. Ludwig, Heiteretei . . . . .	312—319
Der Realismus der Landschaftsnovelle — Die epische und novellistische Kunst Ludwigs.	
Rosegger, Das Holznachthaus . . . . .	319—323
Charakteristik des sozialen Realismus.	
Rosegger, Die Schriften des Waldschulmeisters . . . . .	323—327
Charakteristik der Erzählungskunst Roseggers — Das Naturleben.	
Keller, Die Leute von Seldwyla (Allgemeine Charakt.) . . . . .	327—330
Pankraz, der Schmoller . . . . .	330
Eigenart der pädagogischen Novelle.	
Frau Regel Amrain . . . . .	330—331
Das pädagogische Problem.	
Die drei gerechten Kammacher . . . . .	331—332
Romeo und Julia auf dem Dorfe . . . . .	332—335
Kellers Kunstrichtung, Kompositionskreise und Stil . . . . .	335—337
c) Die Novelle des Impressionismus: Ciliencron, Der Rich- tungspunkt . . . . .	337—340
3. Die historischen und kulturhistorischen Erzählungen des Realismus . . . . .	340—364
a) Die geschichtlichen Novellen:	
Alegis, Die Hosen des Herrn von Bredow . . . . .	341—342
Scheffel, Ettehard . . . . .	342—344
Riehl, Kulturgeschichtliche Novellen: Das Spielmannskind	345—350
Raabe, Geschichtliche Erzählungen . . . . .	350—351
C. S. Meyer, Der Heilige (Inhalt, Stoff, Gestaltung) . . . . .	351—356
b) Der Geschichts-(Gelehrten-)Roman . . . . .	357—364
Gustav Freytag, Dahn, Ein Kampf um Rom, Ebers	
4.a) Der bürgerlich-liberale Zeitroman in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts . . . . .	364—379
Gustav Freytag, Soll und Haben . . . . .	
Rudolf Herzog, Die Wiskottens . . . . .	365—367
Ida Bon-Od, Ein königlicher Kaufmann . . . . .	367—368
b) Der Zeitroman mit ethischer Tendenz . . . . .	368—379
Raabe, Der Hungerpastor (Inhalt, Idee, Charaktere)	
III. Extremer und stilvoller Naturalismus . . . . .	379—399
Der experimentelle Roman und die Heimatkunst.	
Sudermann, Frau Sorge . . . . .	380—391

Inhalt — Stoffquelle — Äußere Form — Innere Form (Idee, Problem).	
Srenssen, Jörn Uhl . . . . .	391—396
Mensch und Natur — Erweiterung der Dorfgeschichte zur norddeutschen Heimatkunst.	
Diebig, Wacht am Rhein . . . . .	396—397
Diebig, Das schlafende Heer . . . . .	397—398
IV. Neue Wege: Rückkehr zur Romantik . . . . .	399—409
Paul Keller, Die alte Krone . . . . .	399
Bartsch, Zwölf aus der Steiermark . . . . .	399—409
Allgemeines über Romanteknik — Einige Ideen der Er- zählung — Die Sprache.	
C. Das Drama des 19. Jahrhunderts . . . . .	409—543
I. Nachwirkung des Klassizismus und die Romantik	410—443
Heinrich v. Kleist, Prinz Friedrich von Homburg . . . .	410—417
1. Das Kunstwerk an sich (Stoff, dichterische Gestaltung).	
2. Das Kunstwerk als Spiegelbild des Dichters und der literarischen Bewegung (Weiterentwicklung des Klassi- zismus zum Realismus).	
Franz Grillparzer . . . . .	417—434
a) Die romantische Richtung: Die Ahnfrau (Stoff und Ent- stehung; Bau; Verhältnis zu den Schicksalsdramen; die dramatischen Kunstmittel).	
b) Die klassizistische Richtung: Das goldene Vlies (Stoff; Euripides' Medea; Bau der Trilogie).	
Richard Wagner, Lohengrin . . . . .	434—443
II. Der Realismus . . . . .	443—528
1. Der volkstümliche Realismus in Österreich . . . . .	443—446
Ferdinand Raimund, Der Verschwenker.	
2. Der klassische Realismus . . . . .	446—528
Friedrich Hebbel: Herodes und Marianne . . . . .	448—460
A. Stoff und dichterische Gestaltung — B. I. Der histo- rische Charakter des Dramas (Wesen des psychologischen und historischen Realismus) — B. II. Der philosophische Gehalt der Tragödie (Hebbels Theorie vom Wesen der Tragik).	
Agnes Bernauer . . . . .	461—476
A. Der historische Charakter. 1. Stoff: Volkslied. 2. Die dramatische Gestaltung: Motiv, Bau. 3. Künstlerische Eigen- art der Bearbeitung: das realistische Bild des Mittel- alters, das Drama als Spiegelbild der Gegenwart. — B. Idealistisch-philosophischer Charakter. Vergleich zwischen Hebbels und Ludwigs Bearbeitung.	

Die Nibelungen . . . . .	476—493
I. Stoff — II. Gestaltung. 1. Anordnung (Verteilung des Stoffes auf die Trilogie), 2. Bau, 3. Hebbels Drama und das mittelhochdeutsche Epos (Hebbels künstlerische Gestaltung, gezeigt an dem Vergleich mit dem Nibelungenliede, psychologischer Realismus Hebbels in einzelnen Motiven). Der tragische Gehalt des Nibelungendramas.	
Zusammenfassung . . . . .	493—502
1. Die Form des Hebbelschen Dramas (Sprache und Charakterzeichnung). 2. Die Stellung der Tragödie Hebbels in der Entwicklung des Dramas. 3. Hebbels persönliche Stellung zur literarischen Bewegung seiner Zeit.	
Otto Ludwig: Der Erbförster . . . . .	502—515
1. Stoff. 2. Der äußere Bau. — A. Das Wesen des Dramas nach Ludwigs Theorie. — B. 1) Der Erbförster als Charakterdrama, B. 2) Die Tragik im Erbförster, B. 3) Der Erbförster als realistisches Drama (Genredrama).	
Die Maffabäer . . . . .	515—528
1. Geschichtliche Grundlage. 2. Entstehungsgeschichte. — Mischung idealistischer und realistischer Elemente in den „Maffabäern“ — Gliederung der Handlung — Psychologischer Realismus Ludwigs (erwiesen an der Ammaus- und der Opferungsszene) — Der poetische Gehalt.	
III. Der Naturalismus . . . . .	528—543
Henrik Ibsen: Der Volksfeind . . . . .	531—539
1. Das Schauspiel als Kunstwerk an sich (Stoff, Gestaltung, Charaktere).	
2. Das Drama als Spiegelbild der soziologischen Anschauungen Ibsens.	
Gerhart Hauptmann: Die Weber . . . . .	539—543
Der Stoff, die dichterische Gestaltung (Die Technik naturalistischer Dramen).	
Anhang: 455 Zeitsätze für den deutschen Unterricht und Aufgaben für Vorträge und Aufsätze der Schüler . . . . .	543—560
Nachschlagentafel . . . . .	561—563





## Allgemeiner Teil.

„Den Strom der deutschen Literatur für die Schule beliebig und willkürlich abzuschneiden, geht nicht an. Die Jugend soll schon in der Zeit des Lernens des lebendigen Flusses der Sprache und damit des Denkens und Fühlens inne werden, um nicht nachher plötzlich einem Fremden, Unbekannten gegenüberzustehen; es handelt sich also nicht um eine bloße Toleranz gegenüber dem Neueren, sondern um eine pädagogische Pflicht. Daß manche Momente in Leben und Kultur des allgemeinen Verlaufs der Geschichte wegen erst nach Schiller und Goethe einen prägnanten Ausdruck haben finden können, wird nicht besonders nachgewiesen zu werden brauchen.“

Gottfried Keller an Baechtold am 9. April 1880.

### Nachgoethische Literatur und Schule.

Einem Buche, das in erster Linie der Schule ein Führer sein will in das Neuland der nachgoethischen Literatur, könnte man als Zeitspruch die Worte voranstellen: non scholae, sed vitae discimus. Aber ich widerstehe der Verlockung, da der Satz in diesem Zusammenhange den Vorwurf der Weltfremdheit gegen unsere Schule enthalten oder gar die irrige Auffassung befördern könnte, als ob ich bei der Wahl der Bildungstoffe oder der Methode den Standpunkt des praktischen Nutzens verträte. Nichts wäre aber nach meiner Überzeugung unheilvoller für unsere Nation, als wenn die höheren Schulen, die doch wissenschaftliche Bildungsstätten, Hüterinnen und Pflegerinnen idealer Güter und Sinnesart sind, zu Fachschulen herabgewürdigt würden, die nur praktische Kenntnisse für das Leben vermitteln. Die Entscheidung darüber, ob wir die nachgoethische Literatur im deutschen Unterricht behandeln sollen, darf also unter keinen Umständen allein von dem praktischen Nutzen, den die Kenntnis der neueren Literatur im Leben bringt, abhängig gemacht werden. Ebenso wenig dürfen persönliche Neigung des Lehrers oder gar Zeitgeschmack und Modeliebhabereien dabei den Ausschlag geben. Das widerspricht der Würde und der hohen Kulturaufgabe unserer Bildungsanstalten. Vielmehr kann und soll die Schule, überzeugt

vom Werte ihrer jahrhundertlang bewährten Bildungsstoffe, ruhig an das Neue herantreten und erst nach vorsichtiger Prüfung des didaktischen Wertes und längerer praktischer Erfahrung das Bewährte, Lebenskräftige aufnehmen. Tagesgrößen, in der künstlerischen Entwicklung nicht abgeschlossene Dichter gehören nicht in die Schule, denn Tageswerte sind noch keine Kulturwerte. Einer vernünftigen Entwicklung darf sie sich allerdings auch nicht verschließen, da sie als ein lebensvoller Organismus nur durch Entwicklung und maßvolle Anpassung sich lebensfähig erhalten kann. Wenn wir also unsere Frage richtig beantworten wollen, müssen wir zunächst prüfen, welche Stellung die Schule bisher dazu eingenommen hat, da sich hier die praktischen Erfahrungen widerspiegeln.

Zum ersten Male tauchte der Gedanke, neuzeitliche Literatur in die Schule zu ziehen, auf den Direktoren-Versammlungen von Ost- und Westpreußen 1886 und Westfalen 1889 auf. Ihren Anregungen gaben die Lehrpläne vom 6. Januar 1892 nach.

Sie forderten für IIA: Vorträge der Schüler über den Inhalt bedeutenderer mittelhochdeutscher Dichtungen oder gelesener moderner Dramen und sonstiger Dichtungen nach eigenen Ausarbeitungen; für IB: Vorträge der Schüler über Leben und Werke von Dichtern nach eigener Ausarbeitung; für IA: Lebensbilder bedeutenderer neuerer Dichter.

In den folgenden Jahren wurde von praktischen Schulmännern erwogen, wie man diesen neuzeitlichen Forderungen gerecht werden könne, ohne den bisherigen Unterricht zu schädigen. Schröter, Gegenberichterstatter auf der Direktorenversammlung Schlesiens 1894, überweist einige Dichtungen der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts (vor allem Scheffel, Freytag, Geibel, Wildenbruch und Fontane) der nicht pflichtmäßigen Privatlektüre, die der Anleitung und Nachprüfung nicht bedürfe. Kurschat<sup>1)</sup> zieht die Behandlung neuzeitlicher Literatur in den Klassenunterricht und schlägt folgende Auswahl und Unterrichtsverteilung vor: Romantik 2 St., Kleist 3 St., Dichter der Befreiungskriege 2 St., Uhland 1 St., Rückert 1 St., Chamisso 2 St., Platen und Immermann 2 St., Hoffmann v. Fallersleben, Dingelstedt, Freiligrath, Gutzkow, Laube zusammen 8 St., Hebbel 3 St., Jordan 1 St., Geibel 2 St., Alexis 3 St., Auer-

<sup>1)</sup> Prog. d. K. Gymn. Tilsit 1895.

nach 1 St., Stifter 2 St., Reuter 2 St., Freitag 4 St., Keller 2 St., Henke 2 St., Scheffel 3 St., Wildenbruch 3 St., Moderne und Schlußbetrachtung 1 St. Sie sollten im letzten Halbjahr der Prima behandelt werden. Vor allem ist hier bedenklich die auch in den Lehrplänen geforderte literaturgeschichtliche Unterweisung ohne ausreichende Lektüre. Den weiteren Mängeln, die in der Stofffülle und der Verdrängung der Klassiker vor der Reifeprüfung liegen, begegnet der Vorschlag von Lindeke <sup>1)</sup>, der für beschränkteren Stoff die dritte Wochenstunde verlangt (im ganzen 40 Stb.). Die abgesprengte Stunde ist aber nicht weniger bedenklich.

Geradezu großartig und von modernem Geist erfüllt ist der Beschluß der 6. Rheinischen Direktoren-Versammlung 1896. Er verdient, hier ausführlicher wiedergegeben zu werden, da wir m. E. zu ihren Sätzen zurückkehren müssen, wenn wir die neuzeitliche Literatur der Schule retten wollen. Es heißt dort u. a.:

„Es gehört zu den Aufgaben des deutschen Unterrichts, in dem Schüler der oberen Klassen Interesse auch für die neuere Literatur zu erwecken, ihm die wichtigsten Gesichtspunkte für ihre Beurteilung darzubieten und neben einiger Anschauung vielfache Anregung zum Lesen besserer Werke zu geben . . . Die zur Darbietung gelangenden Dichtungen müssen der Vorstellungskraft des Schülers wertvolle und für ihn passende Nahrung zuführen, nach Anordnung und sprachlicher Darstellung eine möglichst vollendete Form haben. Von den verschiedenen Richtungen, welche in der Literatur aufgetaucht sind, ist keine grundsätzlich auszuschließen.“ Aus den Berichten sind folgende praktische Vorschläge beachtenswert: „Die Kenntnis von Werken der nachgoethischen Literatur wird den Schülern dadurch ermöglicht, daß einige im Unterrichte gelesen und besprochen, andere zum Gegenstande pflichtmäßigen und nachzuweisen-den Privatlesens gemacht, noch andere zum freiwilligen Privatlesen empfohlen werden<sup>2)</sup>. Literargeschichtliche Belehrung ist mit der Behandlung einzelner nachgoethischer Dichtungen im Unterricht zu verbinden.“ Wie man auf Grund gelesener Dichtungen zum

---

<sup>1)</sup> Prog. des Gymn. Halberstadt 1896.

<sup>2)</sup> Gloël hat dort in einem vorzüglichen Referat (abgedruckt J.D.U. XI. [1897] S. 138 ff.) weitere beachtenswerte Vorschläge gemacht, denen ich mich 3. T. anschließe.

Verständnis für literarhistorische Entwicklung in 20—24 Stunden heranbilden kann, hat Albrecht<sup>1)</sup> in einem pädagogisch wertvollen Aufsatz gezeigt. Er schlägt folgende Stoffverteilung für die Privatlektüre vor: für UII: Hauffs Lichtenstein, Reuters Ut de Franjosentid, Eichendorffs Taugenichts; OII: Frentags Ahnen, Immermanns Oberhof, Kleists Prinz von Homburg; UI: Heines Buch der Lieder, Frentags Soll und Haben, Scheffels Ekkehard; OI: Eine Novelle Storms, Wildenbruchs Menonit, Hauptmanns Weber. — Wie statistische Untersuchungen<sup>2)</sup> ergaben, ging der Einzug der Modernen in die Schule im ganzen recht langsam von statten. Nur Uhlands Gedichte, Kleists Prinz von Homburg, Frentag, Scheffel, Hebbel, Wagner, Grillparzer und Wildenbruch verschafften sich Bürgerrecht neben unseren Klassikern. Trotzdem kann man sich freuen über das damals überall sich regende neue Leben.

Einen auffallenden Rückschritt beobachten wir dann plötzlich seit 1899. Er beginnt mit der Direktoren-Versammlung in Sachsen, auf der das Thema: „In welchem Umfange und in welcher Weise ist die nachklassische Dichtung unseres Jahrhunderts auf der Oberstufe im deutschen Unterricht zu berücksichtigen?“ in folgenden Leitsätzen erledigt wurde:

1. Die Lehraufgabe der Oberstufe im deutschen Unterricht, und zwar auf humanistischen wie realistischen Anstalten, ist in erster Linie die Einführung in die erste und zweite klassische Blütezeit.
2. In OII stehen Nibelungen und Walthar, in I Lessing, Schiller und Goethe im Mittelpunkt.
3. Dazu werden dem Klassenlesen der OII eins der vaterländischen Dramen Heinrich von Kleists, dem der I ein oder zwei Trauerspiele Shakespeares überwiesen.
4. Die schwäbischen und Freiheitsdichter, insbesondere Uhland und Körner, sind bereits auf der Mittelstufe zu behandeln.
5. Die nachgoethische Dichtung ist dem Privatlesen der Primaner zu überweisen, das durch die Schülerbibliothek gefördert, bei Gelegenheit der freien Vorträge überwacht wird.

<sup>1)</sup> Albrecht, Die Behandlung der neueren und neuesten Literatur in der Prima. L.L. LXII (1900) 26ff.

<sup>2)</sup> Adler, Die Behandlung der neueren Literatur in den unteren Klassen L.L. LXVII (1901) S. 78—91.



6. Die Aufstellung eines Kanons ist weder notwendig noch wünschenswert.

7. Eine schulmäßige Behandlung der modernen Dichtung, einschließlich Wildenbruchs, ist abzuweisen.

8. Es empfiehlt sich, am Schlusse des Primalehrganges einen kurzen Überblick über die wichtigsten literarischen Erscheinungen von dem Auftreten der Romantiker an bis auf die Gegenwart zu geben.

Die ersten fünf Sätze verdienen uneingeschränktes Lob, vor allem die ersten beiden: unseren Klassikern gebührt der erste Platz im Lehrplane unserer Schule; die letzten Zeitsätze lassen literarisches und pädagogisches Verständnis durchaus vermissen. Leider haben unsere

#### Lehrpläne vom Jahre 1901

sich ihnen angeschlossen. Von der nachgoethischen Literatur ist hier nur ein kläglicher Rest geblieben, nämlich „für UII: Die Dichtung der Befreiungskriege, OII—OI: Kleists Prinz von Homburg und im Anschluß daran ein Ausblick (!) auf die Entwicklung und Bedeutung der romantischen Dichtung. Wünschenswert ist auch die Lektüre eines geeigneten Dramas von Grillparzer (z. B. Sappho oder das Goldene Vließ).“

Wie ist dieser plötzliche Rückgang und die Abneigung zu erklären?

Ich schließe aus den ersten zwei Zeitsätzen der Sächsischen Direktoren-Versammlung und der ablehnenden Haltung unserer humanistischen Vorkämpfer, daß die Abneigung auf die Furcht zurückzuführen ist, die neuhumanistische Literatur möchte durch Erweiterung der deutschen Lehraufgabe eine Einbuße erleiden und dadurch der humanistische Charakter unserer Gymnasien gefährdet werden. Oskar Jäger<sup>1)</sup> bemerkt nämlich, „daß man nirgends und somit auch auf dem Gymnasium nicht alles, was an sich lesenswert ist, auch wirklich lesen kann: es wird mithin geraten sein, für die schulmäßige Lektüre, das heißt für das eigentliche Studium, sich auf die entsprechende Anzahl sogenannter klassischer, das heißt von den geschichtlich anerkannten und feststehenden Führern und Bahnbrechern des geistigen Lebens unserer Nation verfaßter Dichterwerke, zu beschränken.“ Oskar Weissenfels schrieb in ähnlichem Sinne

<sup>1)</sup> Lehrkunst und Lehrhandwerk. Wiesbaden (Kunze) 1897. S. 371 ff.

1903: „Es ist alles von der Schule fernzuhalten, dessen Wert immer noch dann und wann von einem leidlich verständigen Menschen angezweifelt wird. Daraus folgt, daß die Hauptwerke der zeitgenössischen Literatur von der Schule auszuschließen sind. Für die Jugend ist das, was die Todesgöttin geweiht hat, vorzuziehen.“

Da ich ebenfalls die klassische Literatur in den Mittelpunkt unserer Bildungsarbeit stellen und ihr nicht im geringsten etwas nehmen will, da „jeder Verlust, den unsere Klassiker erleiden, auch ein Verlust an unserer Bildung“ ist, ferner unsere zeitgenössische Literatur, sofern sie noch zweifelhaften Wert hat, ausschließe, brauche ich mich wohl nicht eingehend mit ihnen auseinanderzusetzen. Ich vermag aber nicht daraus den Schluß zu ziehen, daß die nachgoethische Literatur deshalb vom Unterrichte auszuschließen sei. Daß tatsächlich die Stimmführer des Humanismus wie die Lehrpläne nicht das Richtige getroffen haben, geht zweifellos aus der Entwicklung hervor, die seit 1910 dieser Streit genommen. Schon 1905 bewies Theodor Herold<sup>1)</sup>, daß und warum die Schule sich dieser Aufgabe nicht entziehen könne, und fand den lebhaftesten Beifall zahlreicher angesehener Schulmänner, Kritiker, Romanschriftsteller und Universitätsprofessoren. Vielfach berührten sich seine und Lorenz<sup>2)</sup> Forderungen, die nachgoethische Literatur und besonders die moderne Prosa zu berücksichtigen, mit den Beschlüssen der Direktoren-Versammlung von Schleswig-Holstein 1907. Ihre wichtigsten Sätze hebe ich hervor:

„Von den neueren Dramatikern sind nur Kleist, Grillparzer und Hebbel im Unterrichte zu behandeln, jedoch ohne daß der Umfang der poetischen Lektüre deswegen auf Kosten der prosaischen zu erweitern ist. Es ist eine Aufgabe der Schule, die prosaische und poetische Privatlektüre der oberen Klassen so zu leiten, daß sie mit den Strömungen des nationalen Lebens bekannt werden. Es ist hinzuweisen auf geeignete Schriften aus allen Gebieten. Be-

---

1) Vortrag auf der 5. Verbandsversammlung der Neuphilologen Rheinlands (in Köln 31. Mai 1905), veröffentlicht in M.h.S. V. Jahrgang (1906, Juniheft) S. 299 ff.; erweitert und umgestaltet in dem lesenswerten Heftchen „Moderne Literatur und Schule“ Lzg. (Hesse) 1908.

2) Lorenz „Mehr deutsche Prosadichtung in die Schule!“ M.h.S. VI (1907) S. 481 ff.

richte und Vorträge darüber sind zu veranlassen, die Klassenbibliotheken sind dementsprechend auszugestalten.“

Wieder einen Schritt weiter gingen die Lehrpläne für die höheren Mädchenschulen von 1908, die als Unterrichtsgegenstand für die oberen Klassen des Lyzeums und der Studienanstalt „die Literatur des 19. Jahrhunderts in zweckmäßiger Gruppierung mit Hervorhebung des Gemeinsamen“ fordern.

Neuerdings traten dann mit besonderem Nachdruck für die Behandlung der nachgoethischen Literatur ein die Direktoren-Versammlung in Westfalen 1911, die eingehende Behandlung der nachgoethischen Literatur fordert, Kurt Emminger (Neue Literatur im deutschen Unterricht des Gymnasiums *J.D.U.* XXV (1911) S. 397ff. und *J.D.U.* XXVIII (1914) S. 282—84), Heinrich A. J. Harkensee (Die Behandlung deutscher Prosadichtungen in den Oberklassen höherer Schulen. Progr. der Hansaschule Bergedorf 1911), J. G. Sprengel (Die neuere deutsche Dichtung in der Schule. *Frkf.* 1911) und der deutsche Germanisten-Bund (vgl. *J.D.U.* 1912, 7. Ergänzungsheft S. 41). Zu meiner größten Freude stimmten dann seit Erscheinen dieses Buches (1912) viele Sachmänner mir freudig zu; so die XIX. Direktoren-Versammlung in der Provinz Westpreußen 1913, der Germanisten-Verband in seiner Eingabe an die deutschen Regierungen 1916 (*J.D.U.* 1916 Anhang). Endlich ist im Neuen Lehrplan für die höheren Knabenschulen Württembergs 1912 und Bayerns 1914 die nachgoethische Literatur in weitestem Umfange herangezogen. Das Jahr 1921 wird uns endlich auch in Preußen die Erfüllung bringen. Das Ministerium hat in der Oktober-Tagung 1920 durch Ministerialrat Schellberg weitgehendste Berücksichtigung unserer Wünsche in neueren Lehrplänen zugesagt.

Das ist eine erlösende Tat !

Jeder, der ein Herz für unsere höhere Schule und unsere Literatur hat, muß sich anschließen: es handelt sich tatsächlich um Lebensfragen. Unsere Jugend hat ein ausgesprochenes Interesse für unsere neuzeitliche Literatur: diese Tatsache schaffen wir nicht aus der Welt. Unsere eigenen Erfahrungen als Schüler und Lehrer, die Statistiken<sup>1)</sup> und die Jahresberichte der literarischen Schüler-

---

<sup>1)</sup> Kumerow „Über die häusliche Lektüre der Schüler“ *M.h.S.* III (1904) S. 297, Herold „Was lesen unsere älteren Schüler?“ ebenda III S. 585.

vereine beweisen es zur Genüge. Und wie sollte ein junger Mann dem Einflusse des modernen Lebens, wie es in Familie, Theater und Presse täglich an ihn herantritt, sein Ohr verschließen können? „Unser Geschlecht hört da draußen viel von unserer neueren, unserer modernen Literatur. Vogel-Strauß-Pädagogik können wir dem gegenüber nicht treiben. Nähern wir uns doch ja auf diesem Gebiete recht freundschaftlich unserer Jugend; sonst entfernt sie sich innerlich immer mehr von uns<sup>1)</sup>.“ Übersehen wir dieses natürliche Verlangen oder nehmen gar Stellung dagegen, so wird die Kluft zwischen Schule und Jugend schließlich unüberbrückbar. Noch eine andere Gefahr droht uns, wenn wir uns nicht als Führer durch den Irrgarten der modernen Dichtung anbieten. Die Jugend wird von Natur aus vorzugsweise durch das in die Sinne Fallende, tendenziös Verzerrte, Häßliche angelockt und festgehalten, weil ihr Geschmaç, Schönheitsinn und Urteilskraft fehlt. Bei ihrer Neigung zum Verneinen und Übertreiben nimmt sie das Verkehrte zum Vorbild, verbildet sich den Geschmaç — und die Wirkung des klassizistischen deutschen Unterrichtes ist gefährdet, wenn nicht gar vereitelt. Was man vermeiden wollte mit der Ablehnung der modernen Literatur, ist also gerade dadurch herbeigeführt. Dazu kommen andere, nicht minder wichtige Gründe. Wahrhaft fruchtbar wird aller Unterricht erst, wenn er in Beziehung zum Leben, zur Gegenwart tritt. Der deutsche Unterricht kann also nur an Bildungswert gewinnen, wenn er durch Heranziehen neuzeitlicher Literatur eine Brücke schlägt zwischen dem Klassizismus und der Gegenwart. Das hätte die Schule nie vergessen sollen. Den erschreckenden Mangel an Verständnis für modernes Leben, für Literatur und Kunst, den wir auch bei sogenannten Gebildeten allerorts antreffen und der sich in vornehmer Geringschätzung aller literarischen Bildung oder in hohem Scheinwissen offenbart, hat zum Teil unsere Schule mitverschuldet. Wir erfüllen darum eine wahrhaft nationale Aufgabe, wenn wir durch den deutschen Unterricht zu einem wenn auch bescheidenen Verständnisse des geistigen Lebens in der Gegenwart erziehen und das Interesse dafür wecken. Endlich — und das ist für mich der

<sup>1)</sup> Adolf Matthias „Geschichte des deutschen Unterrichtes“, München (Beck) 1907, S. 430 und ähnlich „Erlebtes und Zukunftsfragen“ Berlin (Weidmannsche Buchhandl.) 1913 S. 206.



Hauptgrund — bietet die moderne Literatur einen reichen Bildungstoff, der eine wertvolle Ergänzung und Erweiterung unseres Wissens bedeutet. Diesen Goldschatz möchte ich unserer Jugend nicht verschließen.

### Mittel und Wege zur Behandlung der neueren Literatur im Unterrichte.

Sind sich in der Hauptsache heute die Einsichtigen wohl einig über die Notwendigkeit einer schulmäßigen Behandlung der neueren Literatur, so besteht doch eine große Meinungsverschiedenheit in betreff des Unterrichtsstoffes und der Methode. Planlos darf die Lektüre jedenfalls nicht sein, wenn sie Bildungswert haben und besonders das Verständnis für die literarische Bewegung der nachgoethischen Zeit erschließen soll. Wir kommen wohl am schnellsten zum Ziele, wenn wir einige bezeichnende Werke, die das Eigenartige, Neue deutlich erkennen lassen, wählen, vorausgesetzt, daß sie inhaltlich wertvoll und in der Form ansprechend sind. Von diesen Beispielen ausgehend, stellen wir in lebhaftem Gedankenaustausch mit den Schülern die wesentlichen Merkmale der Kunstgattung und Kuntrichtung fest und fassen in Form einer literarhistorischen Skizze das Ganze zusammen. So müssen die Schüler allmählich die Hauptströmungen des 19. Jahrhunderts (Romantik, Realismus, Naturalismus, Symbolismus) in der lyrischen, epischen und dramatischen Dichtung kennen lernen. Das ist eine gewaltige Aufgabe. Wie können wir sie bei der beschränkten Stundenzahl lösen, zumal wenn die klassische Dichtung keinerlei Einbuße erleiden soll? wird man fragen.

Zunächst läßt sich dieses Ziel schon im Rahmen der heutigen Lehrpläne erreichen, wenn wir nur von den uns zugestandenen Freiheiten rechten Gebrauch machen. Zwar von dem hier geforderten „Ausblick“ auf die Entwicklung und Bedeutung der romantischen Dichtung kann ich mir keinen Nutzen versprechen. Was behält der Schüler von diesem schwierigsten aller Kapitel in der Literaturgeschichte, wenn man ihm einen Vortrag darüber hält? Wichtig, aber ist es,

die pflichtmäßige Hauslektüre

für die nachgoethische Literatur zu verwenden<sup>1)</sup>. Soll diese aber wirklich Nutzen bringen, dann muß sie unter Anleitung und Aufsichtigung des Lehrers stehen. Zu diesem Zwecke gebe man wirklich gute Hilfsmittel (Ausgaben, Aufsätze, Literaturgeschichten) dem Schüler in die Hand und trage ihm auf, damit er sich nicht verliert, eine Dichtung nach bestimmten Gesichtspunkten zu lesen. Vor allem muß die häusliche Lektüre planmäßig erfolgen: Fassungskraft des Schülers und Klassenunterricht müssen bei der Auswahl besonders berücksichtigt werden. In Albrechts<sup>2)</sup> Plan, den ich sonst billige, vermissen ich Hebbel und Ludwig, die wir als Klassiker heute nicht mehr entbehren können. Sehr wichtig scheint es mir ferner, die häusliche Lektüre in einen Zusammenhang mit der Klassenlektüre und dem gesamten Unterrichtsorganismus zu bringen, wie ich es jetzt ausführlich in meinem Buche „Deutsche Privatlektüre“, Berlin (Weidmannsche Buchhandlung) 1917, 2. Aufl. 1920, dargelegt habe. Dort habe ich auch die Verteilung der Lektüre auf die einzelnen Klassen vorgenommen, die billigsten Ausgaben und brauchbaren Hilfsmittel mit Preis verzeichnet.

Wie auch immer die Auswahl getroffen wird, ist schließlich gleichgültig; wichtig ist nur, daß einmal ein innerer Zusammenhang mit dem Klassenunterricht besteht, damit die Privatlektüre dem Unterrichte zugute kommt und dauernd im Gedächtnisse lebendig erhalten wird, ferner daß im ganzen Kursus möglichst alle Kunstrichtungen und im Laufe eines Jahres alle Dichtungsgattungen zu Worte kommen. Der Gang der Behandlung ist folgender: Der Lehrer läßt sich entweder bei leichtverständlichen Dichtungen Inhaltsangaben über einzelne Abschnitte machen oder vergewissert sich bei schwierigeren Dichtungen durch Fragen, wie weit die Lektüre gediehen und geistiges Eigentum der Schüler geworden ist, und hebt so das Wesentliche heraus. Zweckmäßig erscheint es mir, von

<sup>1)</sup> Wahrhaft modern ist hier die Forderung der Lehrpläne für höhere Mädchenschulen: „Die Privatlektüre ist in großem Umfang heranzuziehen. Die geistige Reife der Schülerinnen wird es gestatten, die Behandlung des Stoffes an Berichte anzuknüpfen, die nach häuslicher Vorbereitung von den Schülerinnen gegeben werden.“ Vgl. auch Helms, Pflichtmäßige Privatlektüre neuerer Literatur und deutscher Unterricht. Prog. Igehoe (Kaiser-Karl-Schule) 1914.

<sup>2)</sup> L.L. LXII S. 47; vgl. oben Seite 3 u. 4.

vornherein, wenn die Aufgabe gestellt wird, anzugeben, was bei der Lektüre besonders zu beachten ist. Wie man dann von den Beispielen ausgehend zum Verständnis der künstlerischen Eigenart und literarischen Bewegung führen kann, hat trefflich an einzelnen Beispielen K. Albrecht<sup>1)</sup> gezeigt. Sehr wichtig ist ferner zur Befestigung eine Wiederholung am Schlusse des Schuljahres. Sie wird wohl am besten eine Wanderung nach einheitlichem Gesichtspunkte sein müssen, wie sie z. B. Biese: „Die Lebensbejahung in der neueren deutschen Dichtung“ (Progr. Neuwied 1912) vorschlägt. Andere Themata ähnlicher Art sind: „Das Fortleben der Antike in der modernen Dichtung nach Stoff und Form“, „die Entwicklung des Staats- oder Reichsgedankens“ (s. Anhang), „Glaube und Brauch der alten Deutschen im Spiegel neuerer Literatur“. — Aber auch die

#### nicht pflichtmäßige häusliche Lektüre

können wir in vernünftige, unsern Zwecken dienende Bahnen lenken. Am besten wird sie in der Weise beeinflusst, angeregt und geleitet, daß sie zu „Übungen in frei gesprochenen Berichten“ (L.P. 1901) verwendet wird. Sollen diese nicht zuviel Zeit rauben und doch wertvoll sein, dann ist weise Beschränkung und Vereinfachung in der Stellung des Themas zu empfehlen. Inhaltsangaben und einfache Charakteristiken dürften hier genügen, als Einleitung erscheint mir zweckmäßig eine kurze Orientierung über Leben und Werke des Dichters. Die so gewonnenen Kenntnisse müssen immer wieder aufgefrischt werden, indem man sie in Beziehung zum Klassenunterricht setzt. Das kann durchaus zwanglos geschehen und für den Unterricht recht fruchtbar gemacht werden. Beim Nibelungenliede z. B. wird es sich kein Lehrer entgehen lassen, auf die Edda und ihre dichterische Verwertung bei Wagner und Jordan, vor allem aber auf die Dramatisierung des Nibelungen-Stoffes durch Hebbel hinzuweisen. Bei Walther können Spielmannsdichtungen oder moderne Lyrik zum Vergleich herangezogen werden, Gottscheds und Lessings theoretische Untersuchungen werden ergänzt durch Ludwigs und Hebbels Forschungen (z. B. beim Thema: Dichter und Geschichte, Tragik). Lessings Emilia Galotti fordert geradezu einen Ausblick auf die Entwicklung des bürgerlichen Dramas (Schil-

<sup>1)</sup> L.L. LXII S. 26—48.

lers Kabale und Liebe, Hebbels Maria Magdalene, Hauptmanns Weber). Goethes Tasso mit seiner Tragik des künstlerischen Schaffens legt Parallelen nahe zu Grillparzers Sappho, Wagners Lohengrin, Hauptmanns Versunkener Glocke und Ibsens „Wenn wir Toten erwachen“<sup>1)</sup>; die Iphigenie gibt Gelegenheit, auf den ähnlichen Gegensatz von Griechen- und Barbarentum in Grillparzers Goldenem Oließ hinzuweisen. Wer wird ferner, wenn er Goethes Lyrif behandelt, von der herrlichen Entwicklung unserer nachgoethischen Lyrif schweigen können? Mörike, Storm, Eichendorff, Liliencron, Dehmel drängen sich geradezu auf, sei es, daß wir von Goethes Naturgefühl, Beziehung zum Volkslied, sog. freiem Rhythmus oder Goethes Sprachschöpfung reden. Die Würdigung der Romanzen und Balladen schließt mit einem Hinweis auf den Reichtum moderner Balladendichtung (Liliencron, Fontane, Börris v. Münchhausen usw.)<sup>2)</sup>. Der Sturm und Drang wird wirkungsvoll beleuchtet durch die ähnlichen Literatur-Revolutionen des Realismus und Naturalismus<sup>3)</sup>. Ich wollte nur den Weg zu einer parallelen Behandlung zeigen; wollte ich alles aufzählen, ich würde nicht fertig. Auf diese Weise wird unser Unterricht von einem ganz anderen Geist erfüllt, der ihn erst wahrhaft lebenspendend macht, da er die Verbindung mit der Gegenwart herstellt. Ferner werden richtige Beurteilung und Wertschätzung der Modernen durch den Vergleich des Alten mit dem Neuen so erst gewährleistet und unrichtige Auffassungen geklärt. Und was das Wertvollste ist: auch der Klassizismus gewinnt an Wert, er erscheint nicht mehr als eine in sich abgeschlossene oder gar überwundene Welt, sondern als lebensvolles Glied in der Kulturentwicklung, deren Werte sich das 19. Jahrhundert allmählich errungen und z. T. gesteigert hat. — Ein hervorragendes Mittel, die nachgoethische Literatur

<sup>1)</sup> Vgl. Th. A. Meyer, Die Behandlung der deutschen Dichterlektüre in „Dichter und Schriftsteller in der Schule“. Leipzig (Teubner) 1916, S. 15—30.

<sup>2)</sup> Vgl. Hans Benzmann, Die Ballade Goethes 3.D.U. XXV (1911) S. 543, Schillers ebenda S. 657 und Die moderne deutsche Ballade 3.D.U. XXVI. (Heft 9—12.) Eine gute Auswahl gibt Wasserzieher (A. S.).

<sup>3)</sup> Die Schülerbibliothek muß zu diesem Zwecke besonders mit mehreren Exemplaren billiger Gesamtausgaben und literarischer Hilfsbücher ausgestattet werden. Auf billige Neuerscheinungen sind die Schüler aufmerksam zu machen.



in die Schule hineinzubeziehen, sind ferner die  
Aufsätze.

Hier ist m. E. dringend eine Reform des bisherigen Betriebes notwendig, die sicherlich den Beifall vieler Schulmänner findet<sup>1)</sup>.

Wem ist es nicht manchmal unbehaglich zu Mute gewesen, wenn er als Schüler ein unsympathisches Thema bearbeiten oder als Lehrer aus den vielen Themen über eine klassische Dichtung mit Aufwand allen Scharfsinns ein neues daraus bilden mußte? Soweit dabei lediglich die Scheu vor der Anstrengung, sich in eine schwierige Frage zu vertiefen, mitspricht, geht uns hier die Sache nichts an. Unangenehme, schwierige Arbeit können wir wegen ihres erzieherischen Wertes uns und unsern Schülern nicht ersparen. Bedenklich aber ist es, wenn die Gründe der Abneigung in natürlichen Anlagen oder im Aufsatzbetriebe selbst zu suchen sind. Daß dem aber leider so ist, das beweisen bedenkliche Erscheinungen wie Aufsatzfurcht, unredliche Arbeit, Aufsatzfabriken, vor allem inhaltslose, von Phrasen strotzende Aufsätze, die meist auf Stoffmangel zurückzuführen sind. Wir müssen, um diesen Mängeln abzuhelpen und damit die Selbständigkeit zu gewährleisten und Arbeitsfreude zu wecken, u. a. mehr der Neigung der Schüler entgegenkommen und ihnen größere Bewegungsfreiheit einräumen<sup>2)</sup>. Auch uns Lehrern ist es ja nicht gegeben, für alle Dichtungen in gleicher Weise uns zu erwärmen, und der Schüler sollte über alles mit demselben Verständnisse und demselben Interesse schreiben können? Müssen wir also schon aus psychologischen Gründen der Neigung und Anlage der Schüler begegnen, wenn wir sie vor solchen Entgleisungen bewahren wollen, so fordert auch die moderne Pädagogik diese Bewegungsfreiheit. „Eröffne jedem Menschen, auch dem unbegabtesten, ein Gebiet, auf dem er Meister sein kann!“ Das scheint mir eine höchste Weisheit unserer Erziehung zu sein. So schwer das auch sonst ist — auf diesem Gebiete können wir das Ziel verwirklichen; es gibt keinen normalen Schüler, der sich nicht für ir-

---

<sup>1)</sup> Waldemar Oehlke, Deutsch in Prima, Prog. Kgl. Gymn. Danzig 1910.

<sup>2)</sup> Daß außerdem recht viele schriftl. Übungen (möglichst für jede Stunde) veranstaltet werden müssen, um dem Schüler die erforderliche Gewandtheit im schriftlichen Ausdruck zu verschaffen und so von der Aufsatzfurcht zu befreien, halte ich für selbstverständlich.

gend eine Dichtung interessieren könnte. Unsere Dienstanweisung von 1911 ferner enthält unter den vielen anerkennenswerten Bestimmungen auch folgende von wahren Fortschritte zeugende Forderung: „Der Lehrplan muß so durchgeführt werden, daß die Schüler mit freudiger Zuversicht ihre Arbeiten erledigen und sich, namentlich in den oberen Klassen, gern an größeren und zusammenhängenden Aufgaben versuchen.“ (A2 Durchführung des Lehrplans.) Diese Bewegungsfreiheit im Aufsatzbetriebe scheint mir eine der dringendsten Forderungen unserer Zeit zu sein. Freilich können wir nicht ganz auf die Stellung der Themata verzichten, da wir oft das Verständnis unserer Schüler für die im Unterricht behandelten Stoffe erproben und phantastische Schüler bisweilen zu strenger Gedankenzyt zwingen müssen.

Das von uns erprobte Verfahren dabei ist etwa folgendes: Der Lehrer stellt den Schülern jedesmal 2—3 Themata zur Wahl und gibt ein- bis zweimal im Jahre die Wahl des Themas ganz frei (entweder über eine vom Lehrer bestimmte oder eine vom Schüler selbst gewählte Dichtung). Bedingung ist nur, daß der Lehrer das Thema vorher genehmigt; das ist mit Rücksicht auf die Arbeitslast des Lehrers zu fordern, vor allem aber auch, damit der Benützung unerlaubter Hilfsmittel und den Entgleisungen nach Möglichkeit vorgebeugt wird. Man kann noch weiter gehen und guten Schülern es freistellen, statt des der Klasse für Hausaufsätze gestellten Themas stets ein eigenes, von dem Lehrer genehmigtes Thema zu bearbeiten. Langjährige Erfahrungen ermuntern mich durchaus, diesen Brauch beizubehalten. Die geistig regsamen Schüler stürzten sich mit Lust und Liebe auf das ihnen neu eröffnete Gebiet und bewältigten mit Rieseneifer selbst größere Dichtungen. Die große Masse aber, die alte, breitgetretene Pfade lieber wandelt und den Reiz des Suchens und Findens neuer Wege nicht kennen lernen will, weil es zu anstrengend ist, wurde aus der Bequemlichkeit gedrängt; jeder wurde verpflichtet, nach einigen Wochen anzugeben, welche Dichtung er gelesen hatte und bearbeiten wollte. Auch diese gingen — allerdings etwas angespornt — schließlich den Anregungen nach und leisteten weit mehr als früher. Ganz natürlich; da sie keinen Mangel an Stoff hatten, blieben die üblichen Fehler fast ganz aus. Wir waren am Bonner Kgl. Gym-

nasium mit dem schönen Erfolge dieser Bewegungsfreiheit, deren eifriger Förderer Herr Direktor Dr. Genniges ist, durchaus zufrieden. Auch die Herren Sachlehrer des Deutschen am Diersener und Kölner Gymnasium haben sie gern aufgenommen. Ich möchte nur auf Grund meiner bisherigen Erfahrungen einige Winke und Ratschläge geben. Wenn die Arbeit wirklich nutzbringend sein soll, muß der Lehrer sie eingehend korrigieren und mit ausführlichen Hinweisen versehen. Das bedeutet allerdings eine ganz gewaltige Belastung, aber bei dem schönen Erfolge dürfte jeder echte Deutschlehrer für seine Mühe reich belohnt sein und keine Arbeit scheuen; vielleicht entlastet ihn ein einsichtsvoller Direktor auf andere Weise. Man kann diese Arbeiten auch der Klasse nutzbar machen durch Vorlesen der guten Arbeiten oder kurze Inhaltsangaben, die am zweckmäßigsten in besonderen Zusammenkünften besprochen werden.

Freilich das alles nimmt Zeit in Anspruch, aber sie läßt sich bequem auf andere Weise sparen. Vor allem muß der deutsche Unterricht in I wesentlich entlastet werden, zunächst durch den deutschen Unterricht in den unteren und mittleren Klassen. Wie man schon hier geradezu spielend Dichtercharaktere und Literaturgruppen erarbeiten kann, hat M. Adler<sup>1)</sup> gezeigt. Solche Vorschule ist unbedingt notwendig. Aber auch die übrigen Unterrichtsfächer können zu ihrem eigenen Nutzen dem deutschen Unterrichte helfen. Welcher von fortschrittlichem Geiste erfüllte Geschichtslehrer wird nicht gern seine Darstellung beleben durch den Hinweis auf historische oder kulturhistorische Dichtungen (Dreißigjähriger Krieg — Grimmelschhausens Simplicissimus; Renaissance — Gobineau; Rokok — Rudolf Hans Bartsch, Raabe und Riehl; Friedrich II. — Frentags Ahnen<sup>2)</sup>; Achtundvierziger Unruhen — Diebigs Wacht am Rhein; Ostmarkenkämpfe — Diebigs Das schlafende Heer usw.)? Der Horazinterpret kann auf den Vergleich mit unserer Lyrik ebensowenig verzichten wie der Erklärer des Vergil und Homer auf Lessings

---

<sup>1)</sup> Die Behandlung der neueren Literatur in den unteren Klassen L.L. LXVII S. 78 ff.

<sup>2)</sup> Empfehlenswert sind: Scheel, Lesebuch aus Gustav Frentags Werken<sup>3</sup>, Berlin (Weidmannsche Buchh.) 1913, Aus dem Staat Friedrichs des Großen. Die Erhebung. Von G. Frentag. Epz. (Hirzel) 1898, Stucker, Frentag als Schulschriftsteller. L.L. LXV (1900) S. 26 f.

epische Untersuchungen. Das sind nur wenige Beispiele für die geforderte Konzentration, die sich leicht vervielfachen lassen<sup>1)</sup>. Dann aber muß eine Reform unseres deutschen Unterrichtes nach zwei Richtungen energischer einsetzen: in der Stoffbeschränkung und methodischen Behandlung. Es wird noch viel Ballast mitgeschleppt aus alter, liebgewordener Tradition, der verdient, durch kostbares Gut ersetzt zu werden. Ich denke, wir legen das Hauptgewicht auf die sogenannten zwei Blütezeiten unserer Literatur und verschaffen unseren Schülern darin so gesicherte Kenntnisse, daß sie hier wirklich zu Hause sind. Nur mit Rücksicht auf diese und im Hinblick auf sie sind die übrigen literarischen Bewegungen zu skizzieren, soweit sie nämlich die geistigen Grundkräfte der Blütezeiten bloßlegen. Von eingehender Besprechung der Dichtung jener Zeit im Unterricht ist abzusehen; die Schüler haben ja ihre Lesebücher, in denen sie ihre Kenntnisse nach Neigung erweitern können. Dann muß die Methode vereinfacht werden. Es wird m. E. immer noch zu viel erklärt. Man erziehe zunächst im Unterrichte der II zu genauem und sorgfältigem Lesen, indem man Szene für Szene durcharbeitet, und zu aufmerksamem, reflektierendem Lesen, indem das zu erarbeitende Ziel von vornherein bestimmt wird. Allmählich tritt dann die Einzelbesprechung der Szenen zurück und bleibt beschränkt auf schwierige Dichtungen; nach und nach können (zumal in I) ganze Akte nach bestimmten Gesichtspunkten gelesen werden und schließlich mit geringer Hilfe ganze Dramen und Romane. Die Einzelerklärung muß in der Regel ins Haus verlegt werden, indem man dem Schüler Ausgaben mit guten Anmerkungen und Erläuterungen in die Hand gibt. (Sie sind ja heute im Überfluß vorhanden und zu geringen Preisen käuflich.) Eine solch straffe Konzentration im Unterrichte hat große Vorteile: sie verhütet ein ödes Breittreten der Dichtungen und verschwommenes Reden des Lehrers, bei dem er ja doch sein einziger Zuhörer ist. Vor allem aber wird Zeit gespart und der Jugend die Freude an der Dichtung nicht getrübt. Es versteht sich wohl von selbst, daß ich damit keinen Sauseschritt und kein nervöses Herumtasten will, sondern eine gründliche, exakte Erläuterung, die in mancher Beziehung noch höhere Anforderungen

---

<sup>1)</sup> Vergl. mein Buch „Deutsche Privatlektüre“ S. 8.



an das Denken stellt als die sonst vielfach übliche. Das werden hoffentlich die Beispiele des zweiten Teiles beweisen.

Ich habe bisher gezeigt, wie man schon auf Grund der gültigen Lehrpläne Zeit und Gelegenheit findet, die neuere Dichtung im Unterrichte zu behandeln. Es liegt mir noch ob, auf andere Einrichtungen aufmerksam zu machen, die diesem Zwecke dienstbar gemacht werden können. Gute Dienste können zunächst leisten die

### Literarischen oder dramatischen Schülervereine,

die ja wohl in der Regel sich aus wirklichen Freunden unserer Literatur zusammensetzen. Ich muß allerdings nach meinen bisherigen Beobachtungen fordern, daß sie unter — natürlich taftvoller, freundschaftlicher — Beratung eines Lehrers stehen. Sonst bilden sie eine große Gefahr, indem sie zu den schlimmsten Fehlern unserer Zeit verführen, inhaltslosem Geschwätz und hohler Selbstüberhebung. Solche Schülerzirkel sollten sich auf das gemeinschaftliche Lesen einfacher Dichtungen und Inhaltsangaben literarischer und leichterer ästhetischer Abhandlungen beschränken<sup>1)</sup>. Wertvoller als diese Schülervereinigungen scheinen mir

### Literarische Zirkel oder Abende

zu sein, in denen nach kurzer Einführung Dichtungen vorgetragen werden. Die bisherigen Versuche sind durchaus ermutigend. K. Lorenz<sup>2)</sup> hat solche Abende, die regelmäßig alle drei Wochen stattfinden, deren Besuch aber freigestellt ist, an der Hamburger Oberrealschule vor dem Holstentore seit 1905 für II und I eingeführt. Hier werden neuzeitliche Dichtungen und Proben vorgetragen mit ganz kurzen Einleitungen. Zum Schluß wird die Eigenart des betreffenden Dichters in Anknüpfung an das Gelesene mit wenigen Worten angedeutet. Das Interesse für diese literarischen Abende ist unausgesetzt rege geblieben. Dieselben Versuche hat Gloël<sup>3)</sup> in Wesel gemacht. Auch wir haben seit 1912 in Diersen und 1921 in Köln solche Dichterabende veranstaltet und gegen mäßiges Ein-

1) Ich empfehle als Ratgeber Gottlob Zündel, Erzählen und Vorlesen. Leipzig (Koehler) 1917. Auch das Elternhaus könnte hier viel Segen stiften.

2) M.h.S. V. Jahrgang, S. 572 und Progr. der O.R. vor dem Holstentore 1912.

3) Z.D.U. XI (1897) S. 1 ff.

trittsgeld, das zu Schulzwecken verwandt wird, auch der Bürgerschaft zugänglich gemacht. Sie sind mit großem Beifall aufgenommen worden. Ähnlich denke ich mir die neuzeitliche Gestaltung der sogenannten

### Deklamatorien,

d. h. der Schulversammlungen am Schlusse des Jahresdrittels und der Schulfeste. Statt der planlosen Deklamationen sollte man endlich, was allein Bildungswert hat, Einheiten in den Mittelpunkt stellen. Zweckmäßig würde man ganz besonders die nachgoethische Zeit hier zu Worte kommen lassen. Ich gebe eine kleine Auswahl von Themen:

1. Dichterfeier: a) Charakteristik einzelner Dichter, z. B. Mörike, Eichendorff, Eilencron, Schönaich, Storm; b) Dichtergruppen: norddeutsche, rheinische, schwäbische Dichter.

2. In der Dichtung verherrlichte große Männer oder Ereignisse, z. B. Friedrich II., Königin Luise, Blücher, Bliethen, der Freiheitskrieg, der Krieg 1870—71, Bismarck, der Weltkrieg und seine Helden.

3. Einheitliche Stoffe: Die Entwicklung des Volksliedes oder Volkslied und Volkscharakter usw., Nibelungendichtungen (Einleitung: Hebbels Widmungsgebidt; Thema: Siegfrieds Jugend oder Siegfrieds Tod oder Kriemhilds Rache; nach Edda, Nibelungenlied, Wagner, Hebbel und Jordan).

Einzelne Motive: Gottsucher, Vaterland, Heimat, z. B. der Zug in die Ferne, die Sehnsucht zur Heimat, Preis des Vaterlandes, bestimmter Länder (Schleswig-Holsteins, Westfalens usw.) in der Poesie; Natur, z. B. der deutsche Wald, die Heide, das Meer, Morgen und Abend, Frühling, Herbst und Winter; Treue: Preis der Treue, tragische Konflikte; Freundschaft: Wesen und Preis der Freundschaft in den Dichtungen des Altertums und der Neuzeit; Glück; das Frauenideal im Wandel der Zeit: etwa antike, germanische und christliche Auffassung mit Ausblick auf die neue Zeit (Hebbel!); Soldatenleben; Jägerlust; Wanderfreude; Krieg und Frieden, Arbeit und Handwerk in der Kunst<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Treffliche Führer sind die Flugblätter des Dürerbundes Nr. 58: Gedanken über Schulfeste, Nr. 56: Programme für Dichterabende. — Einzelnes Brauchbare liefern Maßdorf-Scholz, Volksunterhaltungs-Abende.

Diese Einrichtungen haben sich durchaus bewährt<sup>1)</sup>. Wenn die Auswahl geschickt getroffen ist, der Schülerchor und der Musikverein mitwirkt und der zusammenfassende Vortrag des Schülers oder Lehrers auf eine Vertiefung hinleitet und die Dichtung oder Dichterindividualität in größerem Zusammenhange sehen läßt, hinterlassen sie einen tiefen Eindruck und regen zum verständnisvollen Lesen an. Diesen letzten Einrichtungen kommt mehr der Charakter einer Anregung zu, weniger der einer methodischen Anleitung. Dieses Ziel stecken sich

#### die deutschen Sonderkurse,

die im Verfolg der auf der IX. Rheinischen Direktoren-Versammlung (1907) gegebenen Anregungen an einzelnen Gymnasien eingerichtet sind und, soweit ich als Leiter der am Kgl. Gymnasium in Bonn (1908—1911) und in Diersen (seit 1912) bestehenden deutschen Kurse beurteilen kann, in besonderem Maße das Interesse der Schüler gefunden haben. Die Teilnahme an diesen Prima-Kursen in Bonn (gleichzeitig bestanden neusprachliche, altsprachliche, mathematisch-naturwissenschaftliche und geschichtliche) war freiwillig und betrug 7 bis 16 Teilnehmer (in steigender Zahl) von zirka 53 Teilnehmern im ganzen (das ist die Hälfte der Primaner). In Diersen und Köln war der Prozentsatz noch größer. Wenn man bedenkt, daß viele Nichtteilnehmer auswärtige Schüler waren, so ist vollends der Beweis erbracht dafür, wie sehr diese Einrichtung als Bedürfnis empfunden wurde. Die Kurse haben den Zweck, besonders interessierten und begabten Schülern eine über den Rahmen des Schulunterrichtes hinausgehende Bildung zu verschaffen und eine ihren Neigungen und Fähigkeiten entsprechende wissenschaftliche Förderung zukommen zu lassen. Die Sitzungen fanden wöchentlich in zwei aufeinanderfolgenden Nachmittagsstunden statt; die Teilnehmer waren von einigen Schularbeiten des folgenden Tages (Präparation fremdsprachlicher Schriftsteller) und einigen größeren schriftlichen Arbeiten (zwei Aufsätze usw.) befreit. Ein „Geschäft“ haben sie im

Leipzig (Arwed Strauch). Paul Luthar, Deutsche Volksabende. Berlin (Glaue). Stoffe für Dichterabende. Zusammengestellt von der Deutschen Dichter-Gedächtnisstiftung. Echtermeyer, Auswahl deutscher Gedichte. Ausgabe A. Halle (Waisenhaus) 1912.

<sup>1)</sup> Vgl. Bräutigam, L.L.LII (1897) S. 29 ff. Gloel, Z.D.U. XI (1897) 38 ff.

Deutschen jedenfalls nicht gemacht, da ihre Arbeitskraft in hohem Maße in Anspruch genommen wurde; auch ein „praktisches“ Interesse kann sie nicht geleitet haben, da die Mehrzahl der Teilnehmer nicht meinem Prima-Jahrgange angehörte. Es kann nur das Interesse für die neuere Dichtung selbst sie zu der Teilnahme bestimmt haben.

Der Lehrgang war im großen und ganzen folgender: Der Lehrer führte in der ersten Sitzung in das Arbeitsgebiet ein, verteilte Themata (dem Wunsche der Schüler möglichst folgend), gab die nötige Literatur an und setzte den Vortragstermin fest. Der Vortrag wurde schriftlich skizziert und möglichst frei gehalten. Daran schloß sich eine allgemeine Erörterung, die alle Teilnehmer zwang, sich vorher mit der betreffenden Dichtung vertraut zu machen. Billige Ausgaben konnten sich die Schüler anschaffen, andere stellten die Lehrer, Schule, Gesellschaften und Lesezirkel zur Verfügung. Ich muß gestehen, daß ich mit großer Freude an diese drei Jahre in Bonn zurückdenke und die Aufgabe freudig in Diersen und Köln wieder übernommen habe, da in den Kursen die Schüler geistige Regsamkeit und Freude an der Arbeit zeigten, wie wir sie leider sonst im pflichtmäßigen Unterricht nur zu oft vermissen.

### Zusammenfassung.

- I. Die Einführung in die nachgoethische Literatur ist notwendig.
- II. Die planmäßige Einführung ist dringend erwünscht, aber bei dem Mangel an Zeit sehr schwierig und nur bei weiser Stoffbeschränkung und vereinfachter Methode möglich.
- III. Sie kann erfolgen: 1. im Rahmen der Lehrpläne durch Ausnutzung und Förderung der Privatlektüre. Diese ist zu leiten und zu überwachen bei Gelegenheit a) der mündlichen Berichte, die sich zunächst nur auf Inhaltsangaben beschränken, dann Charakteristiken geben, endlich die Technik des Kunstwerkes behandeln. Notwendig ist Beziehung zum Klassenunterrichte und Zusammenfassung zu Gruppen durch den Lehrer; b) in den Aufsätzen, die mehr dieses Gebiet berücksichtigen müssen. Bedingung: Genehmigung des Themas durch den Lehrer, eingehende Korrektur. Erwünscht der Vortrag der besten Arbeiten in freiwilligen Zusammenkünften. 2. Außerhalb der Lehrpläne, a) an literarischen Abenden, in literarischen Zirkeln und bei Schulfesten; b) in Sonderkursen.



## Allgemeine methodische Grundsätze bei der schulmäßigen Behandlung von Dichtungen.

Statt in methodischen Fragen einer maßvollen Anpassung an die Zeitverhältnisse und den veränderten Kunstgeschmack, einer vernünftigen Entwicklung zuzuneigen, bewegen wir uns in Gegensätzen. Nachdem sich lange im deutschen Unterrichte die philologische Textdeutung mit der geisttötenden und zersetzenden Wort- und Sacherklärung breitgemacht hatte, tauchte die Forderung auf, das „Kunstwerk durch sich selbst wirken“, also jegliche Erläuterung fortfallen zu lassen. Nun ist es keine Frage, daß manche Dichtungen schon durch mustergültigen Vortrag zur tiefen Wirkung kommen und kein Wort der Deutung vertragen. Als allgemein gültig kann der Satz aber nicht ausgesprochen werden. Goethes Wort:

Gedichte sind gemalte Fenstercheiben!  
Sieht man vom Markt in die Kirche hinein,  
Da ist alles dunkel und düster . . .

Kommt aber nur einmal herein!  
Begrüßt die heilige Kapelle!  
Da ist's auf einmal farbig helle . . .

wird wohl in den meisten Fällen das Richtigere treffen. Die damit ausgesprochene Forderung einer Einführung und Eindeutung ergibt sich aus dem Wesen der Kunst, besonders aus der Unvollkommenheit ihrer Ausdrucksmittel. In der Kunst ist Erlebnis, geistiger Gehalt sinnfällig geworden durch Töne, Farbe, Stein, Worte. Der Dichter will lebendiges, individuelles Leben darstellen, und er muß den verallgemeinernden, abstrakten Begriff, das tote Wort, dazu benutzen. Das Wort hat die Neigung zu verallgemeinern, der Dichter will individualisieren. Die Sprache wendet sich an den Verstand, die Dichtung führt ins Reich der Phantasie. Das Wort gibt Begriffe, die Dichtung will Anschauungen geben. Schon Schwierigkeiten, die in diesem Verhältnis liegen, fordern meist schon eine Klärung und Deutung. Dazu kommen solche in dem Unterschiede zwischen dem Künstler und Kunstgenießenden. Da nach Hebbels treffendem Wort, „wer ein Kunstwerk in sich aufnimmt, denselben Prozeß durchmacht wie der Künstler, der es hervorbrachte, nur umgekehrt und un-

endlich viel rascher“, so wird nur bei kongenialen Naturen ein Kunstwerk die höchsten Wirkungen hervorrufen, d. h. nur künstlerisch nachschaffende Naturen, die des Künstlers Eigenart (seine Handschrift) verstehen, können das Kunstwerk mit Hilfe der künstlerischen Ausdrucksmittel wieder erschaffen in vollkommener Schönheit. Mit Recht kann man Ciceros Wort von der Philosophie (Tusc. II, 4. 11.): „Sed haec vis non idem potest apud omnes; tum valet multum, cum est idoneam complexa naturam“ auch auf die Wirkung der Kunst anwenden. Wenn somit schon an und für sich eine Anleitung zum Kunstgenuß notwendig ist, so ist sie es besonders bei jugendlichen, ungeübten Menschen, da die große Masse aller Dichtungen nicht für Schüler bestimmt ist und eine Menge von historischen, literarischen, ästhetischen Kenntnissen voraussetzt. — Aus der Betrachtung des Wesens der Kunst ergibt sich nicht nur die Notwendigkeit der unterrichtlichen Behandlung, sondern auch die Methode.

Es ist unsere Aufgabe, vor allem die Dichtung als Kunstwerk und zwar als Werk deutscher Kunst zu erfassen. Damit fällt die philologische Methode, die in Textkritik nur am Körper der Dichtung herumflücht, gleicherweise die rein psychologische, die zwar in den Geist eindringt, aber die künstlerischen Werte nicht ausschöpft, aber auch die bisher übliche rein ästhetische, die einzelne Formelemente gesondert betrachtet, als unzureichend fort. Wie beim Werke bildender Kunst, haben wir vielmehr die Dichtung nach Inhalt, geistig-seelischem Gehalt und Kunstform zu betrachten und zwar alle drei als ein organisches Gebilde zu begreifen, als eine unlösliche Einheit, wie es Oskar Hagen in seinem Buche „Deutsches Sehen“<sup>1)</sup> uns gelehrt hat. Der Weg ist etwa folgender:

Wir gehen von der Totalauffassung aus, d. h. zuerst ist die ganze Dichtung zu lesen. Dann dringen wir in dreifacher Stufenfolge in das Kunstwerk ein. Ohne alle literarhistorischen oder biographischen Einleitungen gehen wir an die Dichtung selbst heran und prüfen ohne alle Subjektivität den Inhalt, d. h. den Gang der Handlung oder die Bildwelt der Dichtung. „Was sehen wir?“ ist die erste Frage beim Betrachten der Worte bildender Kunst; „was

<sup>1)</sup> München, Piper, 1920.

„Schauen wir mit unsern geistigen Augen?“ lautet die Frage beim Studium der Dichtungen. Strengste Genauigkeit und Sachlichkeit und volle Anschauung ist also zuerst zu fordern. Erst auf diesem Boden können wir auf der zweiten Stufe in das geistige und seelische Leben eindringen. Denn nun erhebt sich von selbst die weitere Frage: „Was bedeutet das?“ Welche Idee wird hier verkörpert, oder worin liegt die Einheit geistigen Gehaltes, in den sich alle Einzelmotive auflösen? Das alles muß rein verstandesmäßig erfaßt werden und geklärt sein, bevor wir in den Gefühlsgehalt eindringen können. Zu diesem Zwecke versenken wir uns in das Seelenleben der einzelnen Personen und zeichnen die Gefühlskurve der Dichtung nach. Schauen und Erfühlen der Dichtung ist unsere wichtigste Aufgabe; wir nennen es hochtrabend heute die Dichtung „erleben“. Erst auf der dritten Stufe aber erschließt sich uns ganz das Kunstwerk, wenn wir die Formensprache des Kunstwerkes verstehen und durch die Form in die Tiefe seelisch-geistigen Lebens eindringen können. Technik, Komposition und Sprachform erscheinen uns dann nicht mehr als handwerksmäßige Fertigkeit oder Spiel der Künstlerlaune, sondern als notwendige Ausdrucksmittel, als Erscheinungen deutscher Formgesetzlichkeit.

So betrachten und genießen wir Kunstwerke zunächst als Schöpfungen an sich. Aber ganz von selbst führt uns diese Methode vom Kunstwerk zum Künstler und zur Kunstrichtung. Das beweist folgende Erwägung.

Dichtung ist gestaltetes Leben. Nun ist jeder Künstler, so eigenartig (originell) und zeitlos (klassisch) er zu sein scheint, in der Wahl des Stoffes und noch mehr in der Art des Sehens und Gestaltens ein Kind seiner Zeit. Daraus folgt, daß die Kunst uns eine eigenartig gestaltete Welt und eine eigenartig gestaltende Kraft widerspiegelt, die nach der Individualität des Künstlers und der künstlerischen Richtung der Zeit verschieden ist. Zum letzten und höchsten Kunstgenuß kommt also nur, wer die Dichtung nicht nur dem Stoffe nach verstandesmäßig klar erfaßt, sondern aus der Form die künstlerische Eigenart erschließt und dann in freischaffender Phantasie das Kunstwerk nachzuschaffen versteht. Diese Faktoren werden ja wohl selten alle zusammen in der Schule gegeben sein, aber uns und unsere Schüler sollen wir zu diesem höchsten Kunstgenuß her-

anzubilden suchen. Damit ist auch wohl der Streit entschieden, ob Literatur oder Literaturgeschichte auf unseren höheren Schulen gelehrt werden soll. Die Wahlfrage ist m. E. falsch gestellt: Literaturgeschichte ohne Kenntnis der Literatur erzeugt Scheinwissen und hat keinen Bildungswert, Literatur d. i. Lektüre der Dichtung kann an sich schon Wirkung erzielen, aber in höchstem Maße erst, wenn die Dichtung in einem größeren Zusammenhange, dem Entwicklungsgänge des Dichters oder der literarischen Bewegung gesehen wird. Also aus der Dichtung selbst Literaturgeschichte lernen und lehren, natürlich keine Zahlen und Titel unverstandener, ungelesener Dichtungen, sondern Literaturkunde, das muß das höchste Ziel des deutschen Unterrichtes sein.

Aus diesen Erwägungen heraus fordere ich ein dreifaches Lehrverfahren:

1. Stufe: Unter steter Mitarbeit der Schüler wird das Kunstwerk an sich betrachtet und durch Beseitigung aller dem Verständnis sich bietenden Schwierigkeiten in Stoff und Form und durch eine Würdigung der Kunstmittel, der Technik, zur Anschauung und zum Nacherleben gebracht.

2. Stufe: Das Kunstwerk wird als eine eigenartige, individuelle Schöpfung des Künstlers erfaßt. Zu diesem Ende empfiehlt es sich meist, das Kunstwerk mit dem Rohstoffe zu vergleichen, Aussprüche des Dichters heranzuziehen oder ähnliche Motive seiner Dichtungen zu vergleichen. Auf diese Weise wird das Kunstwerk in die künstlerische Entwicklung des Künstlers eingereiht.

3. Stufe: Die so gewonnenen Merkmale werden zusammengefaßt und mit anderen Dichtungen desselben Dichters, derselben Literaturgattung und endlich derselben Zeitrichtung verglichen. Auf diese Weise erweitert sich der Gesichtskreis: wir sehen die Dichtung im Zusammenhange mit der literarischen Bewegung. So erkennen wir innere Zusammenhänge im geistigen Leben (denn „jede Kunst ist der prägnanteste und konzentrierteste Ausdruck der geistigen und seelischen Empfindungen der Zeit“) und haben einen wirklichen geistigen Besitz gewonnen statt äußerer Kenntnisse von Namen, Titeln und Daten, wie sie der Unterricht in der Literaturgeschichte nur vermitteln würde. —



Ich freue mich, in den neuen Lehrplänen für das höhere Mädchenschulwesen ähnliche Grundsätze zu finden. Es heißt dort (Ausführungsbestimmungen S. 21): „In der Behandlung kommt es vor allem darauf an, die großen Zusammenhänge der historischen Entwicklung klarzustellen. Es sind deshalb solche Erscheinungen in den Mittelpunkt zu stellen, die am festesten und vielseitigsten mit dem Gange dieser Entwicklung verknüpft sind . . . Die Charakteristik der literarischen Epochen erfolgt an wenigen, sorgfältig gewählten Proben in der Weise, daß die bezeichnenden Züge von den Schülerinnen unter Leitung der Lehrenden möglichst selbst gefunden und klar aufgefaßt werden . . . (Es) muß darauf geachtet werden, daß nicht das Lesen der Literaturgeschichte an die Stelle der Kenntnis der Denkmäler selbst tritt.“ Denselben Standpunkt nimmt ein Theodor Meyer „Die Behandlung der deutschen Dichterlektüre in den oberen Klassen der höheren Lehranstalten“ (Deutsche Dichter und Schriftsteller in der Schule 3.D.U. 10. Ergänzungsheft 1916, S. 1 ff.).

### Besondere methodische Winke.

E.: Emil Ermatinger, Weltanschauung und Dichtung (Neue Jahrbücher XVI [1913] S. 194—208).

Der Unterricht auf der oberen Stufe muß von der Einzelerfassung der Dichtung zum Erfassen der künstlerischen Individualität und sodann zum Verständnis der künstlerischen Entwicklung des Dichters und der Zeit führen. Darauf kommt nun zunächst alles an: die Eigenart des Künstlers und Kunstwerkes, die Persönlichkeit zu erfassen.

In einem lehrreichen Aufsatz hat Ermatinger kürzlich über dichterische Weltanschauung und ihren Einfluß auf die Stoffwahl und Gestaltung wichtige Aufschlüsse gegeben, die uns Wegweiser in ein schwieriges Gebiet sein können. Wir folgen seinen geistreichen Darlegungen.

Schon wesentlich verschieden ist die Art, wie Dichter die Wirklichkeit in sich aufnehmen; für den einen ist vorwiegend das Auge, für den andern das Ohr das Organ. Nach dieser Empfindungsbegabung unterscheiden wir den visuellen oder optischen und den

auditiven oder akustischen Typus<sup>1)</sup>. Die erste Gruppe geht vor allem auf Klarheit der Situation, Bestimmtheit der Gefühle, Schärfe der Charakteristik, Leuchtkraft der Farben, architektonischen Aufbau (z. B. G. Keller, C. F. Meyer), die andere erstrebt musikalischen Wohlklang (z. B. Eichendorff, Mörike). Nur selten halten sich beide Elemente die Waage wie bei Goethe.

Da sich ferner die Seele des Künstlers in der Kunst spiegelt, so ist die besondere Art der Willensbegabung von entscheidendem Einfluß auf die Wahl der Dichtungsgattung und die Gestalten der Dichtung. Dichter mit hoher Willensspannung wie Schiller und Hebbel schaffen vorzugsweise im Drama, und zwar Helden von großen Dimensionen, „die mit Riesenschritten den Kreis des Willens, des Vollbringens messen“. Solche mit energieloser Verträumtheit wie Mörike leben wie die Gestalten ihrer Dichtungen von der stillen Innerlichkeit geistiger, z. B. künstlerischer Probleme. Sie neigen zum Epos und zur Lyrik.

Auch die Weltanschauung ist bestimmend und zwar in erster Linie für die Stoffwahl. Ist der Dichter Materialist (Realist oder Naturalist), so wählt er vorzugsweise Stoffe aus der Gegenwart, der Alltagswelt, die er aus eigener Beobachtung kennt. Diese sucht er möglichst naturgetreu mit Unterdrückung der Persönlichkeit wiederzugeben, in Ausschnitten aus dem Leben, denn jede persönlich organisierte Welt, einheitliche Beziehung, lehnt er als Trübung der tatsächlichen Wirklichkeit ab. Die Führung der Handlung liegt in der Hand des äußeren Zufalls. In der psychologischen Charakteristik der Personen betont er das Irrationale, das Triebhafte, weil er darin das Wesen des Individuellen sieht. Der idealistische Dichter sieht dagegen das Wesen der Wirklichkeit in ihrem Ideengehalte; seine Aufgabe erblickt er darin, Ideen zu verbildlichen. Ihm steht das weite Reich der Geschichte und der freien Erfindung offen, die er durch seine Ideen zu eigenem Leben wiedererweckt. Wie er in der Welt das Walten einer einheitlichen Idee erkennt, so erschafft er auch in seiner Dichtung einen einheitlichen Organismus, in dem sich die Helden gesetzmäßig entwickeln. Ferner neigt er dazu, in seinen Personen Verkörperungen von Ideen zu sehen.

<sup>1)</sup> Vgl. E. Meumann, Vorlesungen zur Einführung in die experimentelle Pädagogik<sup>2</sup> II. Leipzig (Engelmann) 1913. S. 534 ff.

Nicht nur auf die Darstellung des Lebens, auch auf den allgemeinen Stilcharakter eines Dichtwerks und die besonderen Stilmittel hat die Persönlichkeit und Weltanschauung des Dichters bestimmenden Einfluß. Wir unterscheiden den symbolischen und bloß charakteristischen Stil. „Die Liebe zur Symbolik geht im Grunde auf eine pantheistische Weltbetrachtung zurück: Die einzelne Erscheinung trägt ihre Existenzberechtigung nicht allein in sich selber, sondern die Bedeutung des Individuums liegt darin, daß es zugleich ein Abbild ewiger und unendlicher Lebenszusammenhänge des göttlichen Waltens ist.“ Der bloß charakteristische Stil dagegen ist dem reinen Positivisten eigen, der von inneren Kausalzusammenhängen zwischen den Dingen nichts wissen will und die einzelne Erscheinung in ihrer losgelösten Existenz ins Auge faßt.

Bedeutungsvoll ist auch die Frage der Illusion, die nach der Weltanschauung der Dichter verschieden gestaltet wird. Wie die sinnliche Wirklichkeit für die idealistische Weltanschauung nur Schein und die Idee Wirklichkeit ist, so ist den romantischen Dichtern die Kunst ein Spiel. Das Gefühl, daß wir uns in einer künstlich gebauten Welt befinden, soll uns nach ihrer Theorie nie verlassen. Daher sorgen sie durch ironische Einmischung von stimmungsfremden Elementen (Stimmungsbrechung) dafür, daß wir niemals in den Bann der Täuschung geraten (rom. Ironie). Die Illusion bleibt also bewußt. Schillers Theorie von der ästhetischen Freiheit berührt sich eng mit diesem Desillusionismus. Andere Dichter wie die positiven Realisten erstreben eine möglichst vollkommene Täuschung der Sinne. So ist z. B. in Otto Ludwigs Erzählung „Zwischen Himmel und Erde“ die Stimmungssphäre am Ende so getreulich und einheitlich festgehalten, daß wir unser selbst völlig vergessen. Hier ist also die Illusion unbewußte Sinnestäuschung.

Auch im einzelnen lassen sich stilistische Eigenarten aus der Weltanschauung ableiten. So wird der von Ideen geleitete, den Stoff vollkommen beherrschende Idealist mit unumschränkter Willkür die Komposition handhaben nach den Gesetzen der künstlerischen Steigerung oder Architektur; der realistisch gerichtete Künstler hält sich meist an die zeitliche Folge der Ereignisse: er bevorzugt das Nebeneinander vor dem idealen Nacheinander. Auch die Verwendung des Berichtes, d. h. der abkürzenden, zusammenfassenden Er-

zählung, oder der Darstellung, d. h. der Hinstellung des Lebens in Form von illusionsträchtigen Bildern ist durch die Eigenart der Dichter bestimmt. Ermatinger führt dazu treffend aus: „Der Idealist, der die Summe der Einzelerlebnisse zu Ideen destilliert, ist zum berichtenden Stile geneigt, der Realist, dessen Blick auf dem individuellen Vorgang ruht, zum darstellenden. Tatsächlich nimmt auch um das Jahr 1840 mit dem Eindringen des Realismus die Neigung zu bildmäßiger Darstellung überhand . . . In der Regel sind beide Erzählungsformen gemischt; als Darstellung gibt der Dichter dann die Höhepunkte der Handlung, als Bericht die belanglosen Intervalle. Nur den Naturalisten in ihrer pendantischen Stilkonsequenz war es vorbehalten, die Erlebnisse eines Menschen auf Schritt und Tritt in Bildern darzustellen, ohne Rücksicht auf ihre größere oder geringere Bedeutung.“

Serner ist die Behandlung des Dialogs nach der künstlerischen Richtung des Dichters verschieden. Der Realist läßt gern in direkten Reden und Gegenreden ein Stück Leben, das uns die Illusion wirklicher Gespräche zeigt, sich entwickeln, dem Idealisten dagegen ist die Wiedergabe von Meinungen, das Verhältnis der Personen zu einer schwebenden Frage die Hauptsache. Daher begnügt er sich meist, den Inhalt der Gespräche zu berichten. Auch die Sprechweise im Dialoge ist beim realistischen Dichter individuell, dem Charakter der Personen angepaßt (Hebbel und Otto Ludwig); der idealistische harmonisiert die Gegensätze der Wirklichkeit durch seine Weltanschauung. Daher tragen die Personen seiner Dichtung ein einheitliches Gepräge des Dichters (Schiller!).

Wie Richard M. Meyer in seiner „Stilistik“ lehrt, ist auch die Wahl der Beiwörter für den Dichter außerordentlich bezeichnend; daher muß hierauf die besondere Aufmerksamkeit gerichtet werden. „Die heilige unaussprechlich geheimnisvolle Nacht“ offenbart uns z. B. ebenso deutlich die mystisch-pantheistische Seele des Novalis, wie die farbenkräftigen Beiwörter Kellers etwa den malerischen Lyriker und sinnensfreudigen Realisten ahnen lassen. Die Wahl der Bilder vollends offenbart am besten das Sehen und Denken des Künstlers. Auf die Metapher ist also ganz besonders Wert beim Genießen der Kunstwerke zu legen.



Es ist vor allem Biefes<sup>1)</sup> Verdienst, die Metapher aus der rhetorischen Rumpelkammer in den Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens gerückt und dadurch uns tiefste Einblicke in dieses Problem verschafft zu haben. In der Tat enthüllt sich uns in der Metapher alles Dichten und Bilden als Umbildung, Übertragung. Was uns früher nur als Bild, nichts anderes als Schmutz der Rede war, erscheint jetzt als ureigenstes, notwendiges Ausdrucksmittel allen künstlerischen Schaffens. Gerade hier findet man oft den Schlüssel zum Verständnis der Dichtung und der dichterischen Eigenart.

Reizvoll und durchaus faßbar für den Schüler ist die Untersuchung über das Wesen der Metapher in der Dichtung. Folgende Gesichtspunkte sind zu beachten: Es kann Sinnliches mit Sinnlichem, Geistiges mit Geistigem und beides miteinander in Vergleich gezogen werden. Worin liegt das Poetische<sup>2)</sup>?

1. Sinnliches wird mit Sinnlichem verglichen.

Beispiel: Der Dichter nennt den Garten ein Meer von Blumen. Was dünkt uns hier poetisch?

„Vor unserem geistigen Auge taucht das unendliche Meer auf mit seiner Erhabenheit, die vom Wind bewegten Blumen verwandeln sich in von Abendrot gefärbte, rosige Wellen; in diesem Hinüberspielen von Bild und Urbild, in dem Suchen von Analogien und Verschiedenheiten, in dem Zusammenträumen zweier heterogener und doch seltsam harmonisierender Anschauungen findet Geist und Phantasie die lebhafteste, angenehmste Beschäftigung.“

2. Sinnliches wird für Geistiges geboten.

Der Dichter spricht vom Feuer der Liebe, Meer der Schmerzen, von der Wolke des Grams.

„Ein abstrakter Gedanke nimmt gewissermaßen Fleisch und Blut an, bekleidet sich mit lebendigen Farben und wird so der Empfindung und dem Verständnis näher gebracht.“ Die Veranschaulichung des Geistigen, Verkörperung des Geistes ist das Urwesen künstlerischen Schaffens. Diese konkretisierende Metapher ist die Kunst im

---

<sup>1)</sup> Die Philosophie des Metaphorischen. Hamburg u. Leipzig (Vog) 1893. Seine vorzüglichen Arbeiten haben uns überhaupt erst das tiefere Verständnis für die Lyrik erschlossen.

<sup>2)</sup> Vgl. Aufsatz in Renaissance, 3. Jahrg. Heft 1 und 2 (Januar und Februar 1902).

Kleinen, sie hat daher die größte poetische Kraft. Ihr Reiz liegt in der Farbenfülle, mit der die blasser Idee übergossen und gleichsam sichtbar gemacht wird.

3. Geistiges wird für Geistiges gesetzt.

Diese Metapher ist selten, weil alle Begriffe der geistigen Sphäre durch Übertragung von Merkmalen der sinnlich wahrnehmbaren Welt gewonnen sind. In der Regel steht hier das Bild der Sinnenwelt näher. Vgl. Kinkel:

Einsamkeit, des Dichters Braut,  
Mutter Natur ihn groß anschaut,  
Geschichte, die Ahnfrau, hebt ihn hinauf  
Über des Lebens gemeinen Lauf. —

4. Den Höhepunkt erreicht die Dichtkunst, wo die Phantasie Materielles vergeistigt. „Die goldenen Sterne grüßen.“ Dies ist die vergeistigende Metapher. Der Körper erhält Leben, Geist. „Die Erhöhung des Materiellen zum Lebendigen kann der plastischen Phantasie viel Stoff bieten.“ Zu der Bereicherung des Inhalts und Erhöhung des Stoffes tritt auch noch die Schönheit der bildlich erscheinenden Idee. Es liegt etwas Unendliches, Unbegrenzbares in dieser personifizierten Metapher.

Tief in das Kunstwerk führt ferner die Untersuchung, in welcher Weise in einem Gedichte die Natur<sup>1)</sup> dichterisch verwendet ist, ob sie nur Rahmen oder Selbstzweck (Darstellungsobjekt) ist, wie sie in Beziehung zur Handlung oder Stimmung gesetzt ist (ob harmonisch oder kontrastierend, die Anschaulichkeit oder die Stimmung fördernd), insbesondere wie der Dichter zum Naturgenuss steht, ob naiv, sentimentalisch (reflektierend — religiös) oder sympathetisch (bis zur Naturandacht sich erhebend).

Diese Eigenarten hängen wesentlich, wenn auch nicht ausschließlich, von dem Volkscharakter, der Abstammung, der Erziehung und den Lebensschicksalen auf der einen Seite und der Zeitrichtung auf der andern ab, da jeder Dichter ein Kind seines Landes und seiner

---

<sup>1)</sup> Biese, Die Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit. Leipzig (Veit u. Co.) 1888 und Vermischte Aufsätze in „Pädagogik und Poesie“<sup>2)</sup>. Berlin (Weidmann) 1908. Neue Folge 1905. 3. Bd. 1913.

Zeit ist. Zweckmäßig werden wir daher zunächst vor der Lektüre die Lebensführung und Umwelt des Dichters und im allgemeinen auch seine Stellung in der Zeitrichtung, zur Weltanschauung und Kunst kennen lernen, bevor wir in sein Kunstschaffen eindringen. Denn erst so sind unsre Augen richtig eingestellt. Nur darf unsere Aufmerksamkeit nicht durch ausführliche Lebensbeschreibung oder sachliche und ästhetische Erläuterungsschriften abgestumpft oder gar der Kunstgenuß durch sie ersetzt werden. Die Dichtung und nicht die Erläuterung muß eben der Ausgangspunkt und Mittelpunkt des bewußten Kunstgenießens sein. In diesem Sinne soll diese Einführung ein Führer zur Lektüre, nicht ihr Ersatz sein.

---

## Hauptteil.

### Die literarische Bewegung des 19. Jahrhunderts.

- R. M. Meyer, Die deutsche Literatur des 19. Jahrh., 4. Aufl., Berlin (Bondi) 1910. Ders., Grundriß der neueren deutschen Literaturg.<sup>2</sup> Berlin (Bondi). Robert Riemann, Das 19. Jahrh. der deutschen Lit.<sup>2</sup> Leipzig (Dieterich) 1912. Alfred Biese, Deutsche Literaturgeschichte. 3. Bd. München (Beck) 1911. Adolf Bartels, Die Dichtung der Gegenwart. Albert Soergel, Dichtung und Dichter der Zeit. Leipzig (Voigtländer) 1911.

(Überblick siehe Seite 33.)

Man hat das 19. Jahrhundert das Zeitalter des Realismus genannt und im geistigen und wirtschaftlichen Leben dieser Zeit ein bewußtes Hinstreben nach der Wirklichkeit erkennen wollen. In der Tat scheint uns diese Formel auf den ersten Blick eine Lösung schwieriger Probleme zu bringen. Aber wie allen Schlagwörtern haften auch diesem irreführende Nebenbedeutungen an. So wäre es ganz falsch, nur im 19. Jahrhundert solche realistischen Neigungen zu sehen; in Wirklichkeit sind von jeher neben idealistisch-mystischen Mächten realistische am Werke gewesen und haben miteinander um den Vorrang gerungen. Kein Wunder, verkörpern sich doch in ihnen wesentliche Naturunterschiede der Menschen überhaupt. Richtig und unbestreitbar an dieser Formel ist, daß in keiner Zeit der Wirklichkeitsinn auf allen Gebieten menschlicher Tätigkeit so lange und so ausschließlich die Herrschaft behauptet hat wie im 19. Jahrhundert.

Halten wir uns vor Augen, daß von den drei Grundkräften künstlerischen Schaffens, Phantasie, Gemüt und Verstand, im Geistesleben des einzelnen wie der Gesamtheit keine ausschließlich allein vorkommt, sondern daß sie bald stärker, bald schwächer in verschiedenen Menschen und Zeiten wirken und die Überspannung der einen notwendig nach dem „Pendelgesetze des Geisteslebens“ einen Rück-



## Überblick:

### Idealismus

### Realismus

	Klassizismus	Romantik	
18. Jahrhundert	<p>Wiederbelebung der Antike:</p> <p>Winckelmanns Gesch. der Kunst des Altertums 1764</p> <p>Goethes Iphigenie 1787</p> <p>Schillers Braut von Messina 1803</p>	<p>Universalismus (Herder)</p> <p>Gemütskultur:</p> <p>Pietismus (Messias) und Sentimentalität (Ossian)</p> <p>Sinnenkultus: (Wielands Oberon)</p>	<p>Verstandeskultur:</p> <p>Rationalismus (Lessing)</p> <p>Studium des Volkstums (Herder)</p> <p>Frührealismus des Sturmes und Dranges (Schillers Jugenddramen, Goethes Götz)</p>
1810	<p>I. Die klassische Dichtung (2. Blütezeit)</p> <p>Goethe</p>	<p>I. Die Romantik</p> <p>a) Ältere (Früh-)Romantik: Schlegel, Novalis, Tieck.</p>	
1820		<p>b) Jüngere (Spät-)Romantik: (Wunderhorn 1806–08) Arnim, Brentano, Fouqué [volkstümliche, phantastische, patriot. Richtung].</p>	
1830		<p>c) Deutsch-Romantiker oder Schwäbische Schule: Uhland, Kerner, Fischer.</p>	<p>I. Jung-Realismus oder das Junge Deutschland (1830–48). Die politischen Lyriker: Freiligrath 1838. 49, Grün 1831. 37, Herwegh.</p>
		<p>d) Nachromantiker: Simrock 1836, Eichendorff 1837.</p>	
		Heine 1822–44.	
		Mörke 1838. Lenau.	
1840–1850	II. Neuklassizismus u. Neuromantik	II. Sog. poetischer Realismus (1840–84)	
1860	<p>a) Die Münchner: Geibel 1840, Henke, Eising, Greif.</p> <p>b) Die österr. Klassiker: Grillparzer (Goldenes Vlies, Ahnfrau), Hamerling (Aspasia).</p>	<p>a) Klassischer Realismus: Im Drama: Hebbel 1848, in der Lyrik: C. S. Meyer 1867.</p>	<p>b) Romant. Realismus: Immermann, Stifter, Keller, Storm.</p>
1870–1880	c) Nachklassizismus u. Neuromantik: Schöfchel (Eckhard), Redwitz (Amaranth), Weber (Dreizehnlinden) 1878.		c) Naturalist. Realismus: Gottschell, Auerbach, O. Ludwig, Droste, Groth, Reuter, Rosegger.
1900	III. Jung-Klassiz. (Hoffmannsthal, Elektra, Schmidt-bonn's Zorn des Achilles, Spitteler's Olymp. Frühling).	III. Jung-Romantik (George, Falke und der Symbolismus).	III. Krasser Naturalismus (1884) Das jüngste Deutschland: Hensell, Holz, Conrad, Schlaf, Hauptmann.
1910	Der Expressionismus als Weltanschauungskunst.		IV. Maßvoller Naturalismus (Lilientron, Diebig, Schönherr).

Schlag der andern bewirkt, so werden wir durch die Verschiedenartigkeit und scheinbare Regellosigkeit der geistigen Entwicklung des 19. Jahrhunderts hindurch gar bald eine gewisse Gesetzmäßigkeit hindurchscheinen und auch die dichterische Einzelentwicklung oft trotz scheinbarer Widersprüche sich naturgemäß vollziehen sehen.

Im Grunde handelt es sich nämlich bei aller scheinbaren Buntschädigkeit literarischer Programme und Tendenzen im 19. Jahrhundert um zwei Erscheinungsformen der Kunst, die den Natureigenarten der Menschen entsprechen, um Höhen- bezw. Innerlichkeitskunst (idealistisch-mystische Richtung) auf der einen, und Wirklichkeitskunst (realistische Richtung) auf der anderen Seite, je nachdem Gemüt und Phantasie wie in der Romantik oder Verstand wie im Realismus vorwiegen. (Der Ausgleich aller drei ist der klassischen Kunst eigen.) Zwischen ihnen gibt es unzählige Mischungsgrade sowohl in einzelnen literarischen Zeitabschnitten oder Schulen wie auch bei einzelnen Dichterindividualitäten. Nur das Vorherrschende der einen oder anderen gibt uns das Recht, das Charakteristische in Formeln festzuhalten und Dichterindividualität zu schematisieren und zu bestimmen.

Über die Wirklichkeit hinaus zur Höhe weisen im 18. Jahrhundert der Pietismus (Klopstock), im 19. Jahrhundert der Klassizismus (Goethe und Schiller), die Romantik, die geradezu wirklichkeitsfeindlich war, bis auch sie in der Spätromantik eine Annäherung an das Leben suchte; der Neu-Klassizismus der Münchener und Österreicher, der Jungklassizismus, die Jungromantik und der Expressionismus unserer Tage. Dagegen wirklichkeitsfreudig sind die realistischen Neigungen des Rationalismus (Lessing), der Sturm und Drang (so die Jugenddramen Schillers und Goethes) im 18. Jahrhundert, das „Junge Deutschland“ 1830, der Naturalismus 1885—90. Mischungen beider stellen die Spät- und Deutsch-Romantik (Uhland, Mörike, Eichendorff), der sog. poetische Realismus (Hebbel und O. Ludwig) und die Heimatkunst (= poetischer Naturalismus) unserer Tage dar. Frei von aller Tendenz erscheinen sie mir in ihrer Doppelseitigkeit und Mischung als die glücklichsten und lebenskräftigsten Formen künstlerischen Lebens.

Interessant ist unter diesem Gesichtspunkt auch das Wirken des geistigen Pendelgesetzes. Die Verstandeskultur der sogenannten Auf-

klärung (Rationalismus) hatte sich gegen die einseitige Überspannung des Gefühlslebens im Pietismus gewandt. Die Aufklärung, die mit dem trockenen Verstande alles zu erfassen wähnte und alles Wunderbare und Übernatürliche ablehnte, mußte zur Gemütsarmut und Phantasielosigkeit führen und dadurch die Quellen der Poesie verstopfen. Die Reaktion erfolgte durch den Klassizismus mit seinem hochgespannten Ideenfluge und die Romantik mit ihrer Phantastik und dem Sinnenkultus. Die überhitzte und weltfremde Romantik (Hoffmann) und der formalistische Klassizismus der Münchner wurden abgelöst durch die tendenziöse Zeit- und Wirklichkeitskunst des Jungen Deutschland (Jung-Realismus) und den stilvollen (poetischen) Realismus. Die Überspannung der Wirklichkeitskunst liegt im Naturalismus, der wiederum die romantische Gegenströmung des Symbolismus und der Jungromantik unserer Tage hervorrief, endlich den weitesten Ausschlag zur Gegenseite im Expressionismus der Gegenwart bewirkte.

## A. Die Lyrik des 19. Jahrhunderts.

- A.: Benzmann, *Moderne deutsche Lyrik*, Epz. (Reclam). Bethge, *Deutsche Lyrik seit Liliencron*, Epz. (Hesse). v. Sallwürf, *Moderne Lyrik in Auswahl*, Ff. u. Bln. (Dietzweg), 1908. Otto Hellmuth, *Vom jungen Deutschland bis zur Gegenwart* (Bibl. der Klass.). Otto Loh, *Neuere deutsche Lyrik* (Velhagen u. Klasing). H. Spieß, *Die Lyrik des 19. Jahrhunderts* (Frentags Schulausg.). Consbruch-Klinkstedt, *Deutsche Lyrik des 19. Jahrhunderts*, Epz. (Amelang)<sup>2</sup> 1909. Dazu „Einführung“ von Consbruch (Sonderausgabe) ebenda.
- E.: Alfred Biese, *Lyrische Dichtung*, Berlin (Herz) 1896. Wilhelm Peper, *Die lyr. Dichtung*, 2. Aufl. Epz. (Teubner) 1916. Ernst Linde, *Moderne Lyrik in schulmäßiger Behandlung*. Mit besonderer Berücksichtigung des Ästhetischen. 2. Aufl. Epz. 1910. A. Huther, *Über ästhetische Erklärung von Gedichten*. Z.D.U. XVIII, S. 653—66. Marg. Susmann, *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik*. Stuttgart 1910. (Kunst und Kultur. Hrsg. von Prof. Dr. W. von Oettingen; Bd. 9.) Philipp Witkop, *Das Wesen der Lyrik* (Diss. Heidelb. 1907). Spiero, *Geschichte der deutschen Lyrik* (Aus Nat. u. Geistesw.). Philipp Witkop, *Die neuere deutsche Lyrik*. 2. Bd. Epz. (Teubner) 1913 (Novalis—Liliencron). Gudes Erläuterungen deutscher Dichtungen. Fortgeführt von Ernst Linde. Bd. VI, *Die neuere deutsche Lyrik*, erste Hälfte: Leipzig (Brandstetter) 1910, zweite

Hälfte: Leipzig (Brandstetter) 1912. Alfred Biese, Zur Erfassung und Deutung lyrischer Gedichte. Progr. Neuwied 1913. Sauth-Wolff, Dichtung der Gegenwart. Langensalza, Julius Belz, 1920.

### a) Früh-Romantik.

Sowohl persönliche Beziehungen wie gleiche Anschauungen hatten gegen Ende des 18. Jahrhunderts junge Denker und Dichter in Berlin und Jena zu einem Freundschaftsbunde vereint, den wir die ältere romantische Schule (oder Frühromantik) nennen. Ihre Häupter waren die Gebrüder Wilhelm und Friedrich Schlegel, Tieck, Novalis, Schleiermacher und Schelling. Ihr geistiger Mittelpunkt ist Goethe und Fichte, ihr Sammelpunkt die von den Schlegeln herausgegebene Zeitschrift, das „Athenaeum“.

Ursprünglich verbinden Klassizismus und Romantik mancherlei gemeinsame Bestrebungen und Kunstanschauungen. Sind doch beide Gegenwirkungen gegen die nüchterne Verstandeskultur des Rationalismus und fordern von der Kunst, das Leben in einer höheren idealen Wirklichkeit darzustellen. So wurden sie Fortsetzer und Erweiterer des Klassizismus, indem sie Goethes Welt aufnahmen und weiterbildeten; in ihnen lebte fort der allumfassende Geist Herders, die sinnenfreudige Art Wielands und der Geisteschwung Klopstocks und Schillers. Wenn aber Goethe diese ideale Wirklichkeit, Natürlichkeit, vor allem im Altertum zu finden glaubte, so erschien das den Romantikern als Einseitigkeit. Sie suchten wie Herder die Poesie in allen Literaturen, bei allen Völkern. Hatte ferner Goethe dem Genie das Recht über die Kunstregeln eingeräumt, so forderten die Romantiker, daß die Willkür des Dichters überhaupt kein Gesetz über sich leide. Ihre philosophische Verankerung fanden die Romantiker in Fichtes Idealismus; seine Lehre vom welterschaffenden und weltbeherrschenden Ich gab der schöpferischen Kraft des Genies den weitesten Spielraum. Auch die Gegnerschaft zu Schiller trat immer mehr besonders gegen die Kantische Richtung zutage, die ihnen als eine lästige Fessel erschien. So suchten sie, ursprünglich auf demselben Boden stehend wie die Klassiker, diese zu überbieten; nicht nur Richtlinien und Höhenziele für das reale Leben wollten sie aufzeigen, sondern die reale Welt schlechterdings in Poesie verwandeln. „Romantisieren heißt dem Gemeinen einen hohen Sinn,



dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein geben“, lautet ihr Programm. Damit fordern sie Entfesselung der Phantasie und des Gemütes unter gänzlicher Mißachtung der prosaischen Gesetze der Wirklichkeit. Ein zügelloses Ziel der Phantasie macht nach der romantischen Theorie den Dichter.

## Allgemeine Charakteristik der romantischen Lyrik.

A.: Benzmann, Deutschlands Lyrik: Das Zeitalter der Romantik. München und Leipzig (Georg Müller) 1908.

Es war nur natürlich, daß sich die Romantiker als subjektivistische Stimmungskünstler besonders zur Lyrik, der persönlichsten Kunst, wandten, die es ihnen erlaubte, sich ganz ihren Stimmungen zu überlassen und in Wohlklang zu schwelgen. In keiner Kunst konnten sie besser den Reichtum ihrer Gefühle und Phantasien ausstrahlen lassen und sich zugleich am musikalischen Wohlklang der Verse berauschen wie im Liede. So haben die Romantiker in der Tat Wohlklang und Tonfülle ihren Versen zu geben verstanden, die Stimmungskunst durch die Vertiefung des Gemütslebens bereichert und die Sprache geschmeidig und wohlklingend gemacht. Das sind ihre unvergeßlichen Verdienste. Die Mängel ihrer Lyrik hat A. Koberstein<sup>1)</sup> treffend hervorgehoben: „Im Iyrischen Sach waren die Gründer der Romantik sehr fruchtbar. Aber ihre Lyrik, so viel Innigkeit und Tiefe des Gefühls sich daran auch teilweise, zumal in Gedichten von Novalis und Tieck, ausspricht, leidet im allgemeinen daran, daß sie erstens in ihrem Gehalt zu verschwommen und nebelhaft ist und zu wenig faßliche und scharf umgrenzte Bilder gibt, indem sie zu häufig in einer gestaltlosen, mystischen Unendlichkeit schwebt; daß sie zweitens entweder in ihren Formen zu viel Fremdartiges und Er künsteltes hat oder auch drittens die Form mit einer zu springenden Willkür in dem Gebrauch der in sich wechselnden Versarten behandelt, wie sie weder der kunstmäßigen noch der volkstümlichen Gliederung des echten Liedes entspricht. Der erste Mangel haftet, wenn man die geistlichen Lieder von Novalis und einige weltliche, die seinem Roman ein-

<sup>1)</sup> Grundriß der Geschichte der deutschen Nationalliteratur Bd. 3, S. 241 ff.

geschaltet sind, sowie einige mehr im Volkston gehaltene Lieder von Tieck ausnimmt, mehr oder weniger allen übrigen Iyrischen Sachen (!) dieser beiden Dichter und vorzüglich auch denen von Fr. Schlegel an. Der zweite Vorwurf trifft vornehmlich die Sonettenpoesie der beiden Schlegel, der dritte die Mehrzahl von Tiecks Iyrischen Ergüssen.“

### Ludwig Tieck.

A.: Gotthold Ludwig Klee, Tiecks Werke. Ep3. u. Wien o. J. (Bibliogr. Institut).  
E.: Ludwig Tiecks Lyrik (Literarhistorische Forschungen, hrsg. von Schick u. v. Waldberg XXIV).

Tieck läßt eine Person im „Sternbald“ den bezeichnenden Ausspruch tun: „Warum soll eben Inhalt den Inhalt eines Gedichtes ausmachen?“, um damit ausdrücklich als das Wesentliche des Iyrischen Gedichtes die Stimmung zu bezeichnen. Diese Stimmung soll nach der irrigen Ansicht der Romantiker unmittelbar durch den bloßen Klang auf den Hörenden übertragen werden wie bei der Musik, während die Dichtung doch in Wirklichkeit nur durch Vermittelung von Anschauungen wirken kann.

Diesem „akustischen Ideal“ hat Tieck Ausdruck gegeben in einem Sonett

#### Die Musik spricht:

Ich bin ein Engel, Menschenkind, das wisse,  
Mein Flügelpaar klingt in dem Morgenlichte,  
Den grünen Wald erfreut mein Angesichte,  
Der Nachtigallen-Chor gibt seine Grüße.

Wem ich der Sterblichen die Lippen küsse,  
Dem tönt die Welt ein göttliches Gedichte,  
Wald, Wasser, Feld und Luft spricht ihm Geschichte,  
Im Herzen rinnen Paradiesesflüsse.

Die ew'ge Lieb', die frei und nie gefangen,  
Erscheint ihm im Triumph auf allen Wegen,  
Er nimmt den Tönen ihre dunkle Hülle;

Da regt sich, schlägt in Jubel auf die Stille,  
Zur spiel'nden Glorie wird der Himmelsbogen,  
Der Trunkne hört, was alle Engel sangen.

In dem Gedichte „Liebe“ vermischt er Wort und Musik:

Liebe denkt in süßen Tönen,  
Denn Gedanken stehn zu fern,  
Nur in Tönen mag sie gern  
Alles, was sie will, verschönen.

Drum ist ewig uns zugegen,  
Wenn Musik mit Klängen spricht,  
Ihr die Sprache nicht gebricht,  
Holde Lieb' auf allen Wegen.

Die Sucht, durch das Wort und den Rhythmus musikalisch zu wirken, treibt ihn zum freien Rhythmus, der sich enger jeder Stimmung anschließen kann. Nicht ohne Wirkung ist die lebhafteste Bewegung in dem „Magelone“-Lied:

#### Ermunterung.

Keinen hat es noch gereut,  
Der das Roß bestiegen,  
Um in frischer Jugendzeit  
Durch die Welt zu fliegen.

Berge und Auen,  
Einsamer Wald,  
Mädchen und Frauen  
Prächtig im Kleide,  
Golden Geschmeide,  
Alles erfreut ihn mit schöner Gestalt.

Wunderlich fliehen  
Gestalten dahin,  
Schwärmerisch glühen  
Wünsche im jugendlich trunkenen Sinn (usw.)

Da die Romantiker auf akustische Wirkungen das Hauptgewicht legen, bilden sie eine eigene Wortmusik aus. Die Folge ist eine nebelhafte Unklarheit und der Mangel an Bildhaftigkeit. Diesen Mangel der romantischen Lyrik hat schon Körner in einem Briefe an Schiller scharf erkannt: „Ich ehre gewiß jedes echte Gefühl und kann mit jedem sympathisieren, der sich über ein Grashälmdchen freut, oder den irgend eine religiöse Vorstellung begeistert. Aber das Univer-

sum kann man nicht lieben und nicht darstellen. Darauf geht es aber doch eigentlich bei dieser Sekte hinaus; und dies ist's, worauf diese Herren so vornehm tun. Das Herz fordert ein Bild von der Phantasie, wenn es sich erwärmen soll, aber diese Poesie gibt keine Bilder, sondern schwebt in einer gestaltlosen Unendlichkeit."

Wo aber Bildkraft mit musikalischem Wohl laut sich vermählt, wie im „Schlaflied“, da gibt es einen guten Klang. Die weichen, einschmeichelnden Weisen wiegen uns gleichsam zum Schlafe ein:

Ruhe, Süßliebchen, im Schatten	Schweigt, ihr versteckten Gesänge,
Der grünen, dämmernden Nacht,	Und stört nicht die süßeste Ruh'!
Es säuselt das Gras auf den Matten,	Es lauscht der Vögel Gedränge,
Es säuselt und kühl dich der Schatten	Es ruhen die lauten Gesänge.
Und treue Liebe wacht.	Schließ, Liebchen, dein Auge zu!
Schlafe, schlaf ein!	Im dämmernden Schein —
Leiser rauschet der Hain —	Ich will dein Wächter sein.
Ewig bin ich dein.	

Murmelt fort, ihr Melodien,  
Rausche nur, du stiller Bach!  
Schöne Liebesphantasien  
Sprechen in den Melodien,  
Zarte Träume schwimmen nach.  
Durch den flüsternden Hain —  
Schwärmen goldne Bienelein  
Und summen zum Schlummer dich ein.

Von diesen und einigen andern Liedern wie „Die Nacht“, „Herbstlied“, „Zuversicht“, „Frühling und Leben“ gilt im allgemeinen A. W. Schlegels Urteil: „Es liegt ein eigener Zauber in ihnen.. Die Sprache hat sich gleichsam alles Körperlichen begeben und löst sich in einen geistigen Hauch auf, die Worte scheinen kaum ausgesprochen zu werden, sodaß es fast noch zarter wie Gesang lautet; wenigstens ist es die unmittelbarste Verschmelzung von Laut und Seele, und doch ziehen die wunderbaren Melodien nicht unverstanden vorüber."

Eine eigentümliche Stellung nehmen unter Tiecks Iyrischen Dichtungen die „Italienischen Reisegegedichte“ ein, die der kranke Dichter auf seiner Reise skizzierte. Sie zeigen in der realistischen, scharf umrissenen Zeichnung, dem freien Rhythmus, der sinnigen



Beobachtung und dem Wehen echter Empfindung die ganze künstlerische Vielseitigkeit Tiecks. Man prüfe die Gedichte „Der Bettler“, „Lucca“, „Der Morgen“, „Der Friedhof“ und „Villa Borghese“, das zugleich ein Preislied auf den Dichterheros Goethe ist:

Niemals veraltet dein Reiz,  
So oft ich hier wandle.  
Dank dem edlen Geiste,  
Der das süße Labyrinth erschuf  
Und uns vergönnte,  
Hier, wo aus grünen Bäumen  
Bilder uns grüßen,  
Wo Blumenpracht den Frühling ausgießt  
Und, Duft und Farben spendend,  
Alle Sinne mit Zauber umstrickt,  
Glücklich zu sein.  
Dort das sprudelnde Wasser,  
Und in dem einsamen Raum,  
Unter Eppich und Ulmen versteckt,  
Die niederperlenden Tropfen Kristalls,  
Die in Marmorbecken  
Melodisch fallen und klingen: . . . .  
Wie oft schon trank ich hier das süßeste,  
Innigste Leben entzückt. —

Hier auch bist du gewandelt,  
Edelster Genius,  
Unsers Vaterlandes Zier und Lust,  
Goethe, deutscher herrlicher Sänger.  
Hier, so verkündet die Sage,  
Ward dein Lied vom Tasso gedichtet;  
Und jedes lispelnde Blatt  
Des Lorbeers rauscht deinen Namen.

. . . . .  
Du mir von Kindheit befreundet,  
Vorbild und Muster, o Goethe,  
In dessen Lied mir der trunkenen  
Begeist'ung Quelle rauscht,

Du, der den Mut der Brust mir weckst  
Und, Unerreichbarer, im Kampf der Liebe  
Das frohe Gefühl mir wieder  
In Beschämung wandelst.

**Novalis** (Frh. v. Hardenberg).

A.: Gedichte R. 3831.

E.: Wittkop a. a. O. S. 1—29. Biese, Literaturgeschichte Bd. II, S. 362ff.

Es sind in Novalis' Dichtungen nicht nur die religiösen Ideen der Zeit, wie sie nach dem Zeitalter der Aufklärung wieder allmählich ans Licht kamen und durch Schleiermachers „Reden über die Religion“ gefördert wurden, sondern tief innere Herzenserlebnisse des Gottsuchens und -erlebens, die in seinen Liedern ausströmen. In dieser persönlichen Religiosität liegt der unverwekliche Zauber seiner „Geistlichen Lieder“. Noch heute leben als Kirchenlieder fort das gottvertrauende Lied „Seligkeit in Jesu“ („Wenn ich ihn nur habe“) und das „Bekenntnis der Treue“, („Wenn alle untreu werden“). Voll Innerlichkeit und gotterfüllter Seligkeit ist auch die Abendmahls-Hymne:

Wenige wissen  
Das Geheimnis der Liebe,  
Fühlen Unersättlichkeit  
Und ewigen Durst.  
Des Abendmahls  
Göttliche Bedeutung  
Ist den irdischen Sinnen Rätsel;  
Aber wer jemals  
Von heißen, geliebten Lippen  
Atem des Lebens sog,  
Wem heilige Glut  
In zitternden Wellen das Herz schmol,  
Wem das Auge aufging,  
Daß er des Himmels  
Unergründliche Tiefe maß,  
Wird essen von seinem Leibe  
Und trinken von seinem Blute  
Ewiglich.

Innerlich erlebt (nicht wie bei Schlegel ästhetisch erfunden) sind auch seine „Marienlieder“, von denen wohl das unmittelbarste das zweite ist:

Ich sehe dich in tausend Bildern,  
Maria, lieblich ausgedrückt,  
Doch keins von allen kann dich schildern,  
Wie meine Seele dich erblickt.

Ich weiß nur, daß der Welt Getümmel  
Seitdem mir wie ein Traum verweht,  
Und ein unnennbar süßer Himmel  
Mir ewig im Gemüte steht.

Die höchste Erhebung zur religiösen Ekstase stellen seine  
Hymnen an die Nacht

dar. Sie sind der überschwengliche Gemütsausbruch seiner Todessehnsucht und seiner Totenklage um die früh gestorbene Geliebte. In sechs sich steigenden Hymnen beschwört er den Tod, die Nacht, und jauchzt ihr in Sehnsucht entgegen.

Von dem allerfreulichsten Licht, dem Könige der irdischen Natur, wendet er sich zur heiligen, unaussprechlichen, geheimnisvollen Nacht. „Köstlicher Balsam träuft aus ihrer Hand, aus dem Bündel Mohn. Die schweren Flügel des Gemüts hebt sie empor. Dunkel und unaussprechlich fühlen wir Menschen uns bewegt. Himmlischer als jene blizenden Sterne dünken uns die unendlichen Augen, die die Nacht in uns geöffnet.“ Die Fesseln des Tages fallen, die Seele schwärmt, die Seelen finden sich, und die Geliebte wird eins mit dem Dichter. Nur die Toren wissen von keinem anderen Schlafe als dem Schatten, den die Nacht in der Dämmerung der wirklichen Nacht auf uns wirft.

Nun erzählt der Dichter geheimnisvoll raunend und flüsternd, wie die Todessehnsucht über ihn kam. Einstmals als er, in Schmerz aufgelöst, am Grabhügel der Geliebten stand, kraftlos und von unsäglichem Angst getrieben, wurde zur Staubwolke der Hügel, und durch die Wolke sah er die verklärten Züge der Geliebten. In ihren Augen ruhte die Ewigkeit — er faßte ihre Hände, und die Tränen wurden ein funkelndes, unzerreißliches Band. „Erst seitdem fühl' ich ewigen, unwandelbaren Glauben an den Himmel der Nacht und sein Licht, die Geliebte.“

Noch aber weckt das muntere Licht den Müden zur Arbeit und flößet fröhliches Leben ihm ein. Gern will er die fleißigen Hände rühren, überall umschauen, wo das Leben ihn braucht — unverdrossen verfolgen seines künstlichen Werks schönen Zusammenhang — gern betrachten seiner gewaltigen, leuchtenden Uhr sinnvollen Gang — ergründen der Kräfte Ebenmaß — aber getreu der Nacht bleibt sein geheimes Herz und der schaffenden Liebe, ihrer Tochter.

Und nun zaubert er, in der 5. Hymne, ein großartiges Bild der lichtvollen Antike, wo alles froh und heiter sich des Lichtes freute. Nur einen entsetzlichen Gedanken gab es, ein furchtbares Traumbild,

„Das furchtbar zu den frohen Tischen trat  
Und das Gemüt in wilde Schrecken hüllte.  
Hier wußten selbst die Götter keinen Rat,  
Der die beklommne Brust mit Trost erfüllte.  
Geheimnisvoll war dieses Unholds Pfad,  
Des Wut kein Flehn und keine Gabe stillte;  
Es war der Tod, der dieses Lustgelag'  
Mit Angst und Schmerz und Tränen unterbrach.“

Da erstand im Dunkel der Nacht der Heiland, der Nacht und Tod überwand:

Nun weint an keinem Grabe  
Für Schmerz, wer liebend glaubt,  
Der Liebe süße Gabe  
Wird keinem nicht geraubt —  
Die Sehnsucht ihm zu lindern  
Begeistert ihn die Nacht —  
Getrost, das Leben schreitet  
Zum ew'gen Leben hin;  
Von innerer Glut geweitet  
Verklärt sich unser Sinn.  
Die Sternwelt wird zerfließen  
Zum goldnen Lebenswein,  
Wir werden sie genießen  
Und lichte Sterne sein.  
Die Lieb' ist freigegeben  
Und keine Trennung mehr.



Es wogt das volle Leben  
Wie ein unendlich Meer.  
Nur eine Nacht der Wonne —  
Ein ewiges Gedicht —  
Und unser aller Sonne  
Ist Gottes Angesicht.

Mit einer Verückung, die sich zu einem großen Chorlied aller Erlösten steigert, schließt die Hymne:

Gelobt sei uns die ew'ge Nacht,  
Gelobt der ew'ge Schlummer.  
Wohl hat der Tag uns warm gemacht,  
Und weß der lange Kummer.  
Die Lust der Fremde ging uns aus,  
Zum Vater wollen wir nach Haus.

### b) Die Spät-Romantik.

Eigentlich volkstümlich sind die Frühromantiker mit ihren philosophischen und ästhetischen Theorien und ihrer artistischen, vielfach verschwommenen Kunst nicht geworden. Wenn wir von Romantik sprechen, denken wir daher in der Regel an die jüngeren Romantiker, die sich um Brentano und die Sammler der Volkslieder scharten, die Arnim, Eichendorff, Fouqué. Sie sind es in der Tat auch gewesen, die sich um die deutsche Dichtung größere Verdienste erworben; ja sie haben in mancher Beziehung bis heute das gesamte Geistesleben befruchtet und umgestaltet. Ihre Verdienste liegen, wie Biese es treffend hervorhebt, in erster Linie darin, daß sie nach der seichten Aufklärung wieder den Glauben an einen geistigen Grund des Daseins und an eine göttliche Leitung der menschlichen Dinge geweckt haben. Aus dieser religiösen Erneuerung zog das geistige und sittliche Leben der Nation den größten Gewinn. Zweitens danken wir der romantischen Bewegung die Weckung des Natursinns, der neben dem Naturstudium die zunehmende Freude an der Natur und die Stärkung des Heimatgefühls brachte. „Die Begeisterung für die spezifisch deutsche Natur, für die Berge und Täler und Ströme und vor allem für den deutschen Wald, wie sie aus den Gefängen eines Brentano, Eichendorff, Uhland quillt, war etwas

Neues, und wenn wir berücksichtigen, welch ein tausendfältiges Echo diese Lieder im Ohr und Herzen des deutschen Volkes in allen seinen Schichten fanden, so werden wir uns nicht bedenken, diesen Dichtern einen wesentlichen Anteil an dem im Laufe des 19. Jahrhunderts immer kräftiger erwachenden Natur- und Heimatsinn und — weil eines vom andern nicht zu trennen ist — auch an dem Vaterlandsgefühl zuzumessen.<sup>1)</sup> Ein drittes Verdienst der Romantik ist es, das deutsche Altertum wieder belebt und seine Kräfte nutzbar gemacht zu haben. Sie haben so das deutsche Nationalgefühl erstarken lassen und viel zur politischen Einigung Deutschlands beigetragen<sup>2)</sup>.

Innerhalb der Spätromantik sind drei Richtungen deutlich zu unterscheiden: eine volkstümlich-realistische, zu der Brentano, Arnim, Fouqué und Eichendorff gehören, eine phantastisch-egzentrische, die in E. T. A. Hoffmann gipfelt, und die patriotische Gruppe der Freiheitsjäger. Eine eigentliche Schule bilden die jüngeren Romantiker (wie die älteren Romantiker) nicht; sie sind teils durch persönliche Freundschaft, teils durch die gleichen künstlerischen Neigungen verbunden und werden deswegen zusammengefaßt.

## 1. Die volksliedmäßige Romantik.

### Clemens Brentano.

Sein Name ist für alle Zeiten mit der Wiederbelebung des deutschen Volksliedes verbunden, zu dem ihn eine heiße Liebe und ein gleichsam angeborenes Verständnis zog. Er ist in das Wesen

<sup>1)</sup> Biese, Deutsche Literaturgesch. II, 402.

<sup>2)</sup> „Vergebliche Mühe, in wenigen Worten die vielseitigen Anregungen zu schildern, die von dieser geistvollen Dichterschule ausgingen. Sie begnügte sich nicht, unserem Volke für seine Vorzeit, seine wunderliche Sagenwelt und die Schönheit seines Landes den Sinn zu eröffnen; bald schweifte sie hinweg zu den Schätzen der Kunst aller Zeiten und aller Völker. Das Volkstümliche in der Gesittung aller Nationen begann sie zu verstehen und zu übertragen. Ihr danken wir eine unermessliche Erweiterung unseres Gesichtskreises. Unsere harte, männliche Sprache erwies sich zum Staunen der Welt zugleich als die empfänglichste, schmiegsamste, spiegelte die Schönheit jeder fremden Dichtung wider, sie nahm in ihrem Tempel gastlich die Götter aller Völker auf.“ Treitschke, L. Uhländ, Hist. und pol. Aufß. I (6. Aufl.) Lpz. 1903.

der deutschen Volksseele so tief eingedrungen, daß er überraschend den Ton und die Technik des Volksliedes zu treffen weiß. Den ersten Rang nehmen in dieser Beziehung die in den Roman „Godwi“ eingestreuten Lieder und Balladen ein, wie „Auf dem Rhein“:

Ein Fischer saß im Kahne,  
ihm war sein Herz so schwer,  
sein Lieb war ihm gestorben,  
das glaubt er nimmermehr.

Und bis die Sternlein blinken,  
und bis zum Mondenschein  
harret er, sein Lieb zu fahren  
wohl auf dem tiefen Rhein.

Da kommt sie bleich geschlichen  
und schwebet in den Kahn  
und schwanket in den Knien,  
hat nur ein Hemdlein an . . .

Echt im Volkston ist auch das einem alten Kirchenliede nachgedichtete:

#### Erntelied.

Es ist ein Schnitter, der heißt Tod,  
Er mäht das Korn, wenn's Gott gebot;  
Schon weget er die Sense,  
Daß schneidend sie glänze;  
Bald wird er dich schneiden,  
Du mußt es nur leiden,  
Mußt in den Erntefranz hinein.  
Hüte dich, schönes Blümelein!

Was heut noch frisch und blühend steht,  
Wird morgen schon hinweggemäht;  
Ihr edlen Narzissen,  
Ihr süßen Melissen,  
Ihr sehnennden Winden,  
Ihr Leid-Hjazinthen  
Müßt in den Erntefranz hinein.  
Hüte dich, schönes Blümelein! . . .

Naturgetreuer als alle Vagantenpoesie der späteren Romantiker zusammen ist das unmittelbar musikalisch wirkende Ziel

### Die lustigen Musikanten.

Da sind wir Musikanten wieder,  
Die nächtlich durch die Straßen ziehn,  
Von unsren Pfeifen lust'ge Lieder  
Wie Blitze durch das Dunkel fliehn. —

Es brauset und sauset

Das Tamburin,

Es prasseln und rasseln

Die Schellen drin;

Die Becken hell flimmern

Von tönendem Schimmern.

Um Kling und um Klang,

Um Sing und um Sang

Schweifen die Pfeifen und greifen

Ans Herz

Mit Freud' und mit Schmerz!

Bezeichnend ist der düstere Ausgang des fröhlichen Musikanten-Liedes mit seiner herb-realistischen Zeichnung des Lebenswehs der Musikanten:

Ich muß die lust'gen Triller greifen,  
Und Fieber hebt durch Mark und Bein,  
Euch muß ich frohe Weisen pfeifen  
Und möchte gern begraben sein!

.....

Sind wir nicht froh? Daß Gott erbarm'! —

In der „Core-Lay“ ist Brentano sogar der Schöpfer der dämonischen Corelen-Sage geworden, die Heine dann durch seine glatten Verse sangbar gemacht („Ich weiß nicht, was soll es bedeuten“):

Zu Bacharach am Rheine  
wohnt' eine Zauberin,  
sie war so schön und feine  
und riß viel Herzen hin.



Nachdem ihr Singen auch des Bischofs Herz bezwungen, sollen drei Ritter sie auf Geheiß des Bischofs in ein Kloster bringen; aber sie klettert noch einmal den Felsen hinan, um ihres Liebsten Schloß zu sehen. Die drei Ritter folgen ihr, da springt sie in den Rhein:

Die Ritter mußten sterben,  
sie konnten nicht hinab,  
sie mußten all' verderben  
ohn' Priester und ohn' Grab.  
Wer hat dies Lied gesungen?  
Ein Schiffer auf dem Rhein (usw.)

Übrigens ist Brentano der eigentliche Entdecker der Rhein-Romantik. Durch sein ganzes Leben und Dichten rauscht der Strom, ihn immer wieder in seinen Bann ziehend:

Wie Reben sich ranken	Treib nieder und nieder,
mit innigem Trieb,	läßt nie mich allein!
so, meine Gedanken,	Du kommst mir ja wieder,
habt hier alles lieb!	du herrlicher Rhein!

O Vater, wie bange  
war mir es nach dir,  
Horch meinem Gesange,  
dein Sohn ist wieder hier!

Wir haben hier aus Brentanos Gedichten nur Strophen herausgegriffen. Das ist schon deswegen notwendig, weil fast alle Gedichte sich ins Unendliche, Planlose verlieren. Sie sind eben getreue Abbilder des jeder Selbstzucht und Planmäßigkeit entbehrenden Dichters. Rühmend aber wollen wir noch seines zarten Kindersinnes gedenken, der ihn so liebliche Verse zur Verherrlichung der Kindesseele und den naiven Kinderton in Märchen finden ließ. („Willst du segnen, Lehr' ein Kind!“) Er selbst hat seine Eigenart uns mit folgenden Worten treffend gegeben:

Was reiß in diesen Zeilen steht,  
was lächelnd winkt und sinnend fleht,  
das soll kein Kind betrüben.  
Die Einfalt hat es ausgesät,  
Die Schwermut hat hindurchgeweht,  
die Sehnsucht hat's getrieben.

### Achim von Arnim.

Verfolgte Brentano mit der Sammlung und Herausgabe der Volkslieder ästhetische Ziele, so führten ethische und patriotische Absichten Achim v. Arnim zum deutschen Volkslied. Durch diese Sammlung, die eigentlich sein Werk ist, nicht durch eigene Dichtungen hat er am nachhaltigsten gewirkt, und das ist eine Großtat. Ist doch die Blüte der deutschen Lyrik im wesentlichen auf den Einfluß des „Wunderhorns“ zurückzuführen. Als selbständiger lyrischer Dichter ist Arnim ebensowenig wie als epischer Dichter bekannt geworden.

„Arnim schritt durch eure Mitte,  
wie ein träumender Gigant,  
Süßen Tieffinn auf den Lippen,  
doch ihr habt ihn nicht erkannt,“

so hätte Geibel auch heute noch mit Recht von Arnim sagen können. Seine Lieder, nach romantischer Weise in die Romane (Gräfin Dolores und Die Kronenwächter) verwoben, sind in der Tat, wie Geibel richtig charakterisiert, tiefsinnig, aber auch eben deswegen schwer verständlich und oft unklar. Manches Schöne und Innige ist ihm dennoch gelungen, wie sein den Dichter und Menschen charakterisierendes

#### Gebet.

Gib Liebe mir und einen frohen Mund,  
daß ich dich, Herr, der Erde tue kund,  
Gesundheit gib bei sorgenfreiem Gut,  
Ein frommes Herz und einen festen Mut;  
Gib Kinder mir, die aller Mühe wert,  
Verscheuch' die Feinde von dem trauten Herd;  
Gib Flügel dann und einen Hügel Sand,  
den Hügel Sand im lieben Vaterland,  
Die Flügel schenk dem abschiedschweren Geist,  
Daß er sich leicht der schönen Welt entreiß!

### Joseph Schr. v. Eichendorff.

- A.: Sämtliche Werke (Hesse) 4 Bde.; Gedichte Bd. 1 u. 2, R. 2351—53.  
E.: Heinrich Keiter, Joseph v. Eichendorff. Köln (Bachem) 1887. Die Dichtung, Bd. XLI: Gustav Falke, Jos. Schr. v. Eichendorff. Franz Sauerbinder, Eichendorffs Lyrik, Eine Studie zur Analyse ihrer Stoff- und

Motivkreise. Köln (Bachem) 1911. J. Minor, Zum Jubiläum Eichendorffs. 3.D.Ph. XXI S. 214—232.

Eichendorff ist der romantische Sänger des deutschen Waldes.  
Wie entstand in ihm die romantische Richtung?

In erster Linie dankt er wohl die Hinneigung zur Romantik den lebhaften Eindrücken, die der romantische Edelsitz und die schlesische Heimat mit den rauschenden weiten Wäldern auf ihn machten. Durch alle seine Dichtungen scheint das väterliche Schloß und der schlesische Wald hindurch; ihrem Zauber kann er nimmer entrinnen, wohin ihn auch das Schicksal verschlagen hat. Vgl. das Gedicht:

### Die Heimat.

An meinen Bruder.

Denkst du des Schlosses noch auf steiler Höh'?  
Das Horn ertönt nächtlich dort, als ob's dich rief,  
Am Abgrund graßt das Reh,  
Es rauscht der Wald verwirrend aus der Tiefe —  
O stille, wecke nicht, es war als schlief  
Da drunten ein unnennbar Weh.

Kennst du den Garten? — Wenn sich Lenz erneut,  
Geht dort ein Mädchen auf den kühlen Gängen  
Still durch die Einsamkeit  
Und weckt den leisen Strom von Zauberklängen,  
Als ob die Blumen und die Bäume sängen  
Rings von der alten schönen Zeit.

Ihr Wipfel und ihr Bronnen, rauscht nur zu!  
Wohin du auch in wilder Lust magst dringen,  
Du findest nirgends Ruh,  
Erreichen wird dich das geheime Singen, —  
Ach, dieses Bannes zauberischen Ringen  
Entfliehn wir nimmer; ich und du!

Vgl. Heimweh (Du weißt's, dort in den Bäumen...)  
Erinnerung (Lindes Rauschen...)  
Heimweh (Wer in die Fremde will wandern...)  
Heimkehr (Wer steht hier draußen? —)

Auf ihn selbst paßt am besten, was er in seinem Roman „Dichter und ihre Gesellen“ sagt: „Es ist ein wunderbares Lied in dem Waldesrauschen unserer heimatlichen Berge. Wo du auch seist, es findet dich doch einmal wieder, und wäre es durchs offene Fenster oder im Traum. Keinen Dichter noch ließ seine Heimat los. — Wer einen Dichter recht verstehen will, muß seine Heimat kennen; auf ihre stillen Plätze ist der Grundton gebannt, der dann durch alle seine Bücher wie ein unaussprechliches Heimweh fortklingt.“ Nicht ohne Einfluß auf seine romantische Richtung sind ferner seine Studienjahre in Halle und Heidelberg gewesen. In Halle hatte die Romantik, an deren Spitze Steffens und Schleiermacher standen, ihr Lager aufgeschlagen. Die reizende Umgebung Halles bot dem Natursinn des jungen Eichendorff willkommene Nahrung. (Bei Halle, 1841.)

Wichtiger aber in dieser Beziehung sind Reisen in den Harz, nach Hamburg und Lübeck und sein Aufenthalt in Heidelberg, wohin er sich mit seinem Bruder nach Auflösung der Universität Halle begab. Hier war tonangebend der jungromantische Kreis der Arnim, Brentano und Görres. Reichste Nahrung erhielt sein Naturempfinden in der Heidelberger Umgebung. In seinem „Erlebten“ feiert er die herrliche Neckarstadt: „Wo, wie z. B. in Heidelberg, der Waldhauch von den Bergen erfrischend durch die Straßen ging und nachts die Brunnen auf den stillen Plätzen rauschten und in dem Blütenmeer rings die Nachtigallen schlugen, mitten zwischen Burgen und Erinnerungen einer großen Vergangenheit: da atmete auch der Student freier auf und schämte vor der ernstesten Sagenwelt sich der Kleinlichen Brotjägerei und der kindischen Brutalität.“

Das Eigenartige seiner Romantik.

Der österreichische Literaturhistoriker J. Minor<sup>1)</sup> charakterisiert Eichendorffs romantisches Naturgefühl in einem Aufsatz „Zum Jubiläum Eichendorffs“ treffend so: „Er sieht die Natur immer in romantischer Beleuchtung. . . . Was Wilhelm Schlegel von Ariost gesagt hat, gilt umgekehrt von Eichendorff: es ist bei ihm immer Morgen, niemals Mittag; und unter den Jahreszeiten bevorzugt er gleichfalls die ahnungsvolle Werbezeit des Frühlings. Immer wie in Tiecks Naturgedichten erscheint auch bei ihm die Natur geheimnisvoll

<sup>1)</sup> J.D.Ph. XXI. Bd. (1889), S. 225.



bewegt: tausend Stimmen durchkreuzen sich, es ist ein ewiges Singen und Klingen, ein Plaudern und Rauschen, die Klänge des Waldhorns oder des Posthorns durchziehen die Luft, oder das Waldesrauschen ertönt wie ein friedlicher Orgelklang. . . Ebenso sind die Empfindungen, welche Eichendorff zu erregen sucht, echt romantische: die unendliche Sehnsucht, welche nach Schiller und Friedrich Schlegel den modernen Menschen erfüllt, wenn er der Natur gegenübertritt; die geheimnisvollen Schauer in der Brust des Menschen, das Unbewußte in seinem Innern, die Vorliebe für das Traumhafte und Visionäre in dem Empfindungsleben.“ Den Unterschied zwischen ihm und den jüngeren Romantikern findet er darin, daß Eichendorff das Bizarre und Paradoxe vermeide; die Romantik habe bei ihm immer ein heiteres Gesicht und konziliante Formen, er habe nicht bloß von dem Wunderhorn gelernt, sondern auch von dem Wandsbecker Boten. Auch sei er allen Künsteleien der romantischen Schule ferngeblieben und habe fast nur die einfachsten gangbaren Formen des Volksliedes<sup>1)</sup>.

Schon auf den ersten Blick erkennt man Eichendorffs romantische Richtung in der Wahl der Stoffe und Personen. Die ganze entschundene Pracht der mittelalterlichen Romantik — Prinzessinnen und Ritter in halbzerfallenen Schlössern, Spielleute, Zigeuner, Studenten, Nixen, Elfen und Hergen — wird wieder lebendig in seiner Dichtung. Hier zieht musizierend, „um den Hals ein güldenes Band, daran die Laute“ hantet (Der Musikant 2), der Spielmann übers grüne Land. Kommt er durchs Dorf geschritten und stellt sich in des Kreises Mitten, ein Geigenspiel ziehend, dann geht es an ein Gläserklingen und Walzen (Der Musikant 4). Das Spiel ist aus. Doch der Spielmann rastet noch manche Stunde in Waldes grünen Hallen und sinnt auf neue Weisen, die der Menschen Herz erfreuen. Dort tun sich, von Wanderlust ergriffen, Spielleute zusammen. Frühmorgens, wenn der Turm sich noch dehnt und reckt, verschlafen im Morgengrau, und ihre Äuglein balde — tun auf die Bäcklein all —, das ist ein lust'ges Reisen durch den grünen Wald unter schattigen Eichen und vorbei am Wundergarten einer schönen Frau (Spielleute). Wem Gott will rechte Gunft erweisen, den schickt er in die weite Welt

<sup>1)</sup> Das Verhältnis Eichendorffs zum Wunderhorn weist eingehend Saßbinder a. a. O. nach. Siehe dort Register der Parallelstellen.

(Der frohe Wandersmann). Romantisch ist ferner die Vorliebe für volkstümliche Sagen, wie Loreley<sup>1)</sup>, Nonne und Ritter, und das Volkslied. (Der Reitersmann. Das zerbrochene Ringlein.)

Wie in der Wahl der Stoffe, so ist Eichendorff auch in den Stimmungen Romantiker. Er ist der eigentliche Sänger der Dämmerungsstimmungen, der in Mondlicht eingetauchten Nächte. Es ist kein Wunder, daß die Romantiker, die doch eigentlich Stimmungskünstler sein wollen, dieses Zwischenreich zwischen Hell und Dunkel bevorzugen. Wenn die Nebel der Dämmerung sich wie eine Hülle um die helle Deutlichkeit der Dinge legen, Ecken und Kanten zu weichen Linien verschwimmen, tut sich uns ein neues Reich auf, das Reich der Träume. Gestalten steigen empor aus der Dämmerung und streben zum Licht, der wache Traum webt Bilder und Gestalten der Vergangenheit zum Leben.

„Und nachts oft wie in Träumen  
Sängt der Garten zu singen an.“

Dieses Zwischenreich ist die Welt des romantischen Künstlers, Dichters und Musikers. Der ganze Reichtum inneren Lebens drängt da nach lebensvoller Gestaltung. Wundergestalten entstehen in unserer Phantasie, zumal wenn das weiche Mondlicht alles mit silbernem Schimmer umhüllt. Das Dämmerlicht leuchtender Nächte verlockt zu süßen Träumen. Hier ist die Heimat der weichzerfließenden Märchenstimmung deutscher Landschaft. Gerade das Gestalten einer Wunderwelt im Zwieliht ist für Eichendorff charakteristisch. Vgl. das Gedicht:

Schöne Fremde.

Es rauschen die Wipfel und schauern,  
Als machten zu dieser Stund'  
Um die halb versunkenen Mauern  
Die alten Götter die Rund'.  
Hier hinter den Myrtenbäumen  
In heimlich dämmernder Pracht,  
Was sprichst du wirr wie in Träumen  
Zu mir, phantastische Nacht?

---

<sup>1)</sup> Über die Entwicklung der Loreley-Sage vgl. Fassbinder a. a. O. S. 18.

Es funkeln auf mich alle Sterne  
Mit glühendem Liebesblick,  
Es redet trunken die Ferne  
Wie von künftigem, großem Glück.

Wenn der Mondschein die Täler wirret weit und breit, ersteht  
Die Welt der Nigen, deren wunderbaren Gesang der Dichter ver-  
nimmt.

Sie sang und sang, in den Bäumen  
Und Quellen rauscht' es sacht,  
Und flüsterte wie in Träumen  
Die mondbeglänzte Nacht. (Der stille Grund.)

Was Eichendorff in dem bekannten Lied „Mondnacht“: „Es war,  
als hätt' der Himmel die Erde still geküßt“ als Stimmung so faßt:

„Und meine Seele spannte  
Weit ihre Flügel aus,  
Flog durch die stillen Lande,  
Als flöge sie nach Haus“ —,

ist geradezu typisch für ihn. Die Dämmerstimmung kann auch an-  
ders geartet sein. Wenn die wilden Stimmen der geschäftigen Welt  
schweigen, wird eine Stille, in der die heimlichsten Stimmen der  
Seele klingend werden.

„Kennst du noch die irren Lieder  
Aus der alten schönen Zeit?  
Sie erwachen alle wieder  
Nachts in Waldeseinsamkeit.“ (Liedung.)

Wenn die äußern Umrisse der Dinge schwinden, wendet sich der  
Blick ins Innere. Die Spannung der Seele löst sich, die in die  
Ferne stürmenden Gedanken sammeln sich und halten betrachtende  
Schau in der inneren Welt. Die stille Betrachtung tritt dann in  
ihr Recht. So äußert sich die Stimmung verschieden, bald als wacher  
Traum, bald als stille Betrachtung. Jenes ist die Eigenart Eichen-  
dorffs, dies die Storms.

Saß unzertrennlich ist Eichendorffs Poesie mit dem deutschen,  
besonders dem schlesischen Walde verknüpft. Durch die meisten  
Lieder klingt das Rauschen der Baumwipfel.

Mir aber gefällt doch nichts so sehr  
Als das deutsche Waldesrauschen,  
sagt er selbst in dem Gedichte „Heimkehr“. Der Wald ist seiner Lust  
und Wehen andächtig'er Aufenthalt (Abschied). Immer zieht es ihn  
dorthin, denn:

Da steht im Wald geschrieben  
Ein stilles, ernstes Wort  
Vom rechten Tun und Lieben,  
Und was des Menschen hört.

Ich habe treu gelesen  
Die Worte, schlicht und klar,  
Und durch mein ganzes Wesen  
Ward's unaussprechlich klar.

Hier sucht er Trost im schweren Erdenleid:

Wenn es beginnt zu tagen,  
Die Erde stampft und blinkt,  
Die Vögel lustig schlagen,  
Daß dir das Herz erklingt:

Da mag vergehn, verwehen  
Das trübe Erdenleid,  
Da sollst du auferstehen  
In junger Herrlichkeit! (Abschied: „O Täler weit . .“)

Hier in Waldes grüner Klaufe,  
Herz, geh endlich auch zur Ruh'!

(Abschied: „Allabendlich schon rauscht . .“)

Der deutsche Wald ist des Sängers hochgewölbte Kirche, die der  
Meister, hoch da droben, aufgebaut. (Der Jäger Abschied.) Zu er-  
habener Andacht stimmt ihn die Majestät dieses Wunderbaues.

Der Wald aber rühret die Wipfel  
Im Schlaf von der Felsenwand,  
Denn der Herr geht über die Gipfel  
Und segnet das stille Land. (Stimmen der Nacht.)

Eine Eigenart Eichendorff'scher Naturbilder ist, wie schon er-  
wähnt, ihr geheimnisvolles Leben. Auch in der Stille der Nacht



hört der Dichter gar wundersame Töne: Den Klang des Posthorns,  
das Rauschen der Wipfel, das Zwitschern der Vögel.

Es schienen so golden die Sterne,  
Am Fenster ich einsam stand  
Und hörte aus weiter Ferne  
Ein Posthorn im stillen Land.  
Das Herz mir im Leibe entbrannte,  
Da hab' ich mir heimlich gedacht:  
Ach, wer da mitreisen könnte  
In der prächtigen Sommernacht!

Zwei junge Gefellen gingen  
Vorüber am Bergeshang,  
Ich hörte im Wandern sie singen  
Die stille Gegend entlang:  
Von schwindelnden Felsenschlüssen,  
Wo die Wälder rauschen so sacht,  
Von Quellen, die von den Klüften  
Sich stürzen in die Waldesnacht.

Sie sangen von Marmorbildern,  
Von Gärten, die überm Gestein  
In dämmernden Lauben verwildern,  
Palästen im Mondenschein.  
Wo die Mädchen am Fenster lauschen,  
Wann der Lautenklang erwacht,  
Und die Brunnen verschlafen rauschen  
In der prächtigen Sommernacht. (Sehnsucht.)

Zu unterstreichen ist hier die Belebung des stillen Landes durch Posthorn, Wanderung und Gesang der Burschen, Rauschen der Brunnen. Sie lassen den Dichter seine Einsamkeit doppelt fühlen; es packt ihn die Sehnsucht mit Macht. Zu bewundern ist, wie der Dichter seine Seele durch der Burschen Lied in das Land der Heimat leitet. Ähnlich erwacht in dem Gedichte „Erinnerung“ eine Sehnsucht in stiller Mondesnacht; die fernen Heimathöhen, das stille, hohe Haus, Mutter, Freunde und Brüder sieht er vor seinem innern Auge. Immer und immer wieder packt und zerreißt ihn das Heimweh (vgl. Heimweh „Wer in die Fremde will wandern . .“). In der Fremde will es

ihm gar nicht gefallen. Traurig wandert er durch die dunklen Gassen, und sieht er lachende Männer und Frauen, wollen ihm die Sinne vergehen. Mitten im Scherze treten ihm die Tränen ins Auge,

Denn die mich lieben von Herzen,  
Sind alle so weit von hier. (In der Fremde.)

Doch als dann sein Sehnen gestillt ist, als er zurückkehrt in die Stadt seiner Jugend und Wünsche, da ist alles so verändert:

Ich ziehe durch die Gassen,  
So finster ist die Nacht,  
Und alles so verlassen,  
Hatt 's anders mir gedacht.

Am Brunnen steh' ich lange,  
Der rauscht fort, wie vorher,  
Kommt mancher wohl gegangen,  
Es kennt mich keiner mehr. (Rückkehr.)

Diese Stimmungspoesie, Dichtung eines verschleierten und halb verhüllten Seelenlebens, ist eine Eigentümlichkeit der Romantiker. Das Stoffliche hat sich ganz verflüchtigt, alles ist in Stimmung eingetaucht. Leise Töne der Wehmut, der Trauer, Glückssehnsucht, friedvoller Entsagung, liebender Weltbetrachtung klingen uns ins Herz hinein. Träumerische Inselfersunkenheit, Abkehr von der Außenwelt, von der Betrachtung der ringenden Menschenseele, dafür Einker bei der Natur, das Aufgehen in Landschaftspoesie, das sind Kennzeichen romantischer Lyrik. Dadurch ist die Lyrik beschränkt, der Darstellung der Fülle und Reichhaltigkeit des Lebens ist sie nicht gewachsen.

Eichendorffs Vaterlandsliebe äußert sich in vornehmer Weise in dem Preise heimischen Landes und heimischer Sitte. Aber wie Körner wußte auch er in der Stunde der Not das Schwert mit der Leier zu vertauschen, denn

Anders sein und singen,  
Das ist ein dummes Spiel.

Er reißt sich aus den Armen einer liebenden Braut, verzichtet auf eine aussichtsreiche Laufbahn in österreichischen Diensten und zieht mit „Lühows wilder, verwegener Jagd“ ins Feld. (An die Lühowschen Jäger. Die neuen Kameraden.) Als dann die Waffen

ruhten, widmete er seinem Vaterlande ein langes, reiches Leben als Beamter. Oft erhob er als Herold des vaterländischen Ruhmes und Priester nationaler Güter seine Stimme. (Das Preußenschiff. An die Freunde.)

Katholik der Erziehung und Herzensneigung nach, neigte er zu einer mehr mystisch-romantischen Religiosität, die durch Novalis ihre Prägung erfuhr. Aber auch hier bewahrte ihn seine schlichte, echte Art vor den Verworrenheiten und Auswüchsen der Romantik. Zu Herzen gehend ist seine schlichte Frömmigkeit in den Marienliedern, erhebend seine Naturandacht in den Gedichten „Morgengebet“ (O wunderbares, tiefes Schweigen), „Waldeinsamkeit“, „Der Einsiedler“ (Komm, Trost der Welt, du stille Nacht), erschütternd sind die Klagen um sein verstorbenes Kind, in denen trotz Verzweiflung und wahnsinnigem Weh doch der gläubige Mensch sich durchringt.

Als ich nun zum ersten Male  
Wieder durch den Garten ging,  
Busch und Bächlein in dem Tale  
Lustig an zu plaudern fing.

Blumen halbverstohlen blickten  
Neckend aus dem Gras heraus.  
Bunte Schmetterlinge schickten  
Sie sogleich auf Kundschaft aus.

Auch der Kuckuck in den Zweigen  
Sah sich bald zum Spielen ein,  
Endlich brach der Baum das Schweigen:  
„Warum kommst du heut' allein?“

Da ich aber schwieg, da rührt' er  
Wunderbar sein dunkles Haupt,  
Und ein Flüstern konnt' ich spüren  
Zwischen Vöglein, Blüt' und Laub.

Tränen in dem Grase hingen,  
Durch die abendstille Rund'  
Klagend nun die Quellen gingen,  
Und ich weint' aus Herzensgrund.

(Auf meines Kindes Tod.)

Welch ergreifende Tragödie liegt hier verhüllt in diesen schlichten Worten! Der ganze herzerbrechende Jammer des liebenden Vaters verschließt dem Dichter den Mund. Wie wirksam ist hier der Kontrast zwischen Einst und Jetzt, zwischen Lust und Freude der Natur und Trauer der Menschenseele, und wie mildernd und verklärend der harmonische Gleichklang zwischen Mensch und Natur, das Mitfühlen, die Sympathie! Ein anderes Bild der schmerzzerzerrissenen Seele des Dichters:

Don fern die Uhren schlagen,  
Es ist schon tiefe Nacht,  
Die Lampe brennt so düster,  
Dein Bettlein ist gemacht.

Die Winde nur noch gehen  
Wehklagend um das Haus,  
Wir sitzen einsam drinnen  
Und lauschen oft hinaus.

Es ist, als müßtest leise  
Du klopfen an die Thür,  
Du hätt'st dich nur verirret  
Und käm'st nun müd' zurück.

Wir armen, armen Toren!  
Wir irren ja im Graus  
Des Dunkels noch verloren —  
Du fand'st dich längst nach Haus.

Welch beseligender Trost ist hier im Schlusse angedeutet! Es braucht zu diesen wunderbaren Liedern kein Kommentar gegeben zu werden: sie kommen von Herzen und gehen zu Herzen. Lassen wir unsere Jugend mitfühlen mit dem Dichter! Das Bild dieses lieben Menschen, weichen Dichters und tatkräftigen Mannes wird und darf nie aus dem Herzen unseres deutschen Volkes schwinden!

Alfred Kerr hat Eichendorffs Dichterindividualität treffend so gesagt:

Du bist der Wald. Das Morgenweben.  
Du bist der Abend, der verglüht.  
Du bist ein Glück aus unserm Leben,  
Ein Ton aus unserm schönsten Lied.



Du bist des Märchens Glanz und Glitzer,  
Der letzte Schein in Moor und Torf.  
Du bist der blaue Mondenschein.  
Du bist der Schlesier Eichendorff.

## 2. Die phantastische Richtung.

E. T. A. Hoffmann. (Vgl. 2. Teil.)

## 3. Die Dichter der Freiheitskriege.

(Patriot. Romantiker.)

A.: Otto Eduard Schmidt, Lieder der Deutschen aus den Zeiten der Freiheitskriege.<sup>2</sup> Lpz. (Teubner. Deutsche Schulausgaben).

Auch in der vaterländischen Dichtung waren die Romantiker nicht Neuerer, sondern Fortsetzer und Vollender. Schon in Goethes Jugend hatte die Liebe zur deutschen Vergangenheit viele Gemüter ergriffen, der Klopstock in seinen Oden glühenden Ausdruck gab. (Die beiden Musen. An das Vaterl.) Man belebte die germanischen Wälder mit Barden und Druiden, man schwärmte für altdeutsche (gotische) Baukunst und für die Ritter des Mittelalters. Nach den Enttäuschungen aber, die die französische Revolution gebracht hatte, wandten sich Dichter und Denker von dem politischen Leben wieder ab und ergaben sich einem ästhetischen Kultus, einer kosmopolitischen Schwärmerei. Goethe gab die Lösung aus mit den Worten:

Zur Nation euch zu bilden, ihr hofft es, Deutsche, vergebens.  
Bildet, ihr könnt es, dafür freier zu Menschen euch aus!

Dazu gaben Klassizismus und Romantik mit ihrem Menschheitsideal den fruchtbarsten Boden. Aber der Zusammenbruch der deutschen Verhältnisse und besonders Preußens wird zugleich wieder das Ende dieses weltbürgerlichen Idealismus und das Morgenrot vaterländischen Denkens und Fühlens. Die sittlichen Kräfte, allerdings nicht wenig gestählt durch die menschheitlich großen Ideen unserer Klassiker, erwachten und drängten zum Licht. Die politische Gleichgültigkeit war endgültig gebrochen; das Verlangen nach nationalem Zusammenschluß ergriff immer weitere Kreise. Im Bunde mit den großen Staats- und Heeresreformern Stein,

Scharnhorst und Hardenberg wirkte Dichtergeist und Dichterwort mit am großen nationalen Werk der Erhebung. Unter dem Druck der Not der Zeit und unter dem Ansporn nationaler Leidenschaften, die im Grimm über das Elend des Vaterlandes und die Grausamkeit der Unterdrücker emporloderten, entstand eine ganz neue Art der Dichtung, die Vaterlandsdichtung. Mit dem Krieger, dem Jünglinge wie dem Landwehrmann, zog die neue vaterländische Weise ins Feld, stärkte den ermüdeten Arm und linderte schmerzhaft Wunden. So sind die vaterländischen Lieder der Befreiungskriege als unmittelbare Erlebnisse ewig jung und lebenskräftig in deutschen Herzen geblieben, zu alter Liebe und zum Kampfe für deutsches Recht und Sitte begeisternd.

Jeder der Vaterlandsfänger fand seinen eigenen Ton in dem großen vaterländischen Konzert zu Deutschlands Ehren. Neben dem von dämonischem Franzosenhaß erglühten Heinrich von Kleist fand der weiche Souqué gar liebliche Töne zum Preise des Vaterlandes; neben dem Herold der vaterländischen Ehre, Arndt, der seinen Ruf wie Trompetenton ins Land schmetterte, sang der jugendliche Rhapsode Körner, der selbst mit dem Schwerte drein schlagend die Jugend begeisterte. Schenkendorf, der sinnige Minnesänger in seiner herzlichen Frömmigkeit, rührte die Herzen und machte sie rein und tatkräftig; Rückert, der weise Brahmane, hielt dem Volke den Spiegel der Schande und Ehre vor und wies ihm so den rechten Weg.

### Heinrich v. Kleist.

Seine Dichtung atmet ingrimmigen Feindeshaß. Das Musterbeispiel ist:

Germania an ihre Kinder (gefürzt).

Chor: Zu den Waffen! Zu den Waffen!  
Was die Hände blindlings raffen,  
Mit dem Spieße, mit dem Stab  
Strömt ins Tal der Schlacht hinab!

3. Wie der Schnee aus Felsenrissen,  
Wie auf ew'ger Alpen Höh'n  
Unter Frühlings heißen Küssen  
Siedend auf die Gletscher geh'n:

Katarakten stürzen nieder,  
Wald und Fels folgt ihrer Bahn,  
Das Gebirg' hallt donnernd wider,  
Fluren sind ein Ozean —

Chor: So verlaßt, voran der Kaiser,  
Eure Hütten, eure Häuser,  
Schäumt, ein uferloses Meer,  
Über diese Franken her!

4. Der Gewerbsmann, der den Hügeln  
Mit der Fracht entgegenzeucht,  
Der Gelehrte, der auf Flügeln  
Der Gestirne Saum erreicht,  
Schweißbedeckt das Volk der Schnitter;  
Das die Fluren niedermäht,  
Und vom Fels herab der Ritter,  
Der, sein Cherub, auf ihm steht —

Chor: Wer in unzählbaren Wunden  
Jener Fremden Hohn empfunden,  
Brüder, wer ein deutscher Mann,  
Schließe diesem Kampf sich an!

5. Alle Triften, alle Stätten  
Färbt mit ihren Knochen weiß;  
Welchen Rab' und Fuchs verschmähten,  
Gebet ihn den Fischen preis;  
Dämmt den Rhein mit ihren Leichen,  
Laßt, gestäuft von ihrem Bein,  
Schäumend um die Pfalz ihn weichen  
Und ihn dann die Grenze sein!

Chor: Eine Lustjagd, wie wenn Schützen  
Auf die Spur dem Wolfe sitzen!  
Schlagt ihn tot! Das Weltgericht  
Fragt euch nach den Gründen nicht!

Die Verse atmen echt Kleistschen Geist, sein „Alles oder nichts“, wie wir es aus den Dramen, besonders der Hermannsschlacht, aber auch aus seinem Leben kennen. Wie kindlich sanft erscheint im Verhältnisse zu diesen Trompetentönen

## Das Kriegslied für die freiwilligen Jäger von Souqué.

(gekürzt)

Frisch auf, zum fröhlichen Jagen,  
Es ist nun an der Zeit,  
Es fängt schon an zu tagen,  
Der Kampf ist nicht mehr weit!  
Auf! laßt die Faulen liegen,  
Laßt sie in ihrer Ruh'!  
Wir rücken mit Vergnügen  
Dem lieben König zu.

Der König hat gesprochen:  
„Wo sind meine Jäger nun?“  
Da sind wir aufgebrochen,  
Ein wadres Werk zu tun.  
Wir woll'n ein Werk erbauen  
Für all das deutsche Land,  
Im frohen Gottvertrauen  
Mit rüst'ger, starker Hand.

Schlaft ruhig nun, ihr Lieben,  
Am väterlichen Herd,  
Derweil mit Feindeshieben  
Wir ringen fest bewehrt!  
O Wonne, die zu schützen,  
Die uns das Liebste sind!  
Hei! laßt Kanonen blißen!  
Ein frommer Mut gewinnt.

Eüchtigkeit und sittlicher Ernst neben volkstümlicher Sprache zeichnen besonders die patriotischen Lieder Ernst Moritz Arndts aus, der mit vaterländischem, echt männlichem Geiste alle Herzen zu erfüllen wußte. Noch heute wie damals zünden seine Lieder:

„Der Gott, der Eisen wachsen ließ,  
der wollte keine Knechte.“

„Was blasen die Trompeten? Husaren, heraus!“ „Was ist des Deutschen Vaterland?“



Nicht minder bekannt sind die begeisternden Lieder

**Theodor Körners.**

A.: Leier u. Schwert R. 4.

Die meisten atmen, weil im Felde selbst gedichtet und gesungen, unmittelbare Kriegspoesie. So sangen die Lühowschen Kameraden, denen er in „Lühows wilder Jagd“ ein unvergängliches Denkmal gesetzt, wie wir „Das Volk steht auf, der Sturm bricht los“, „Frisch auf, mein Volk! Die Flammenzeichen rauchen!“ Von frommer Gott-ergebenheit ist das Gebet während der Schlacht:

„Vater, ich rufe dich!“

erfüllt, wilde Kriegslust atmet „Du Schwert an meiner Linken“. Wie die meisten Freiheitsjäger, hat auch er tiefergreifende Klage-  
worte bei Luizens Tod gefunden, so vor allem in dem Gedichte:

**Vor Rauchs Büste der Königin Luise.**

Du schläfst so sanft! — Die stillen Züge hauchen  
Noch deines Lebens schöne Träume wieder;  
Der Schlummer nur senkt seine Flügel nieder,  
Und heil'ger Frieden schließt die klaren Augen.

So schlumm're fort, bis deines Volkes Brüder,  
Wenn Flammenzeichen von den Bergen rauchen,  
Mit Gott versöhnt die rost'gen Schwerter brauchen,  
Das Leben opfernd für die höchsten Güter.

Tief führt der Herr durch Nacht und durch Verderben;  
So sollen wir im Kampf das Heil erwerben,  
Daß unsre Enkel freie Männer sterben.

Kommt dann der Tag der Freiheit und der Rache,  
Dann ruft dein Volk; dann, deutsche Frau, erwache,  
Ein guter Engel für die gute Sache!

Stiller als Körner und zarter als Arndt ist

**Max von Schenkendorf<sup>1)</sup>.**

R. 377—79.

Seine minniglich-süße Poesie lernen wir am besten kennen aus einem Vergleich des Körnerschen Luise-Gedichtes mit Schenkendorfs

<sup>1)</sup> Vgl. Fr. Teek, Max v. Schenkendorf, Lpz. (Engelmann) 1908.

### Auf den Tod der Königin.

1. Rose, schöne Königsrose,  
Hat auch dich der Sturm getroffen?  
Gilt kein Beten mehr, kein Hoffen  
Bei dem schreckenvollen Lose?
2. Seid ihr, hochgeweihte Glieder,  
Schon dem düstern Reich verfallen?  
Haupt, um das die Loden wallen,  
Sinfest du zum Schlummer nieder?  
.....
6. Herr und König, schau' nach oben,  
Wo sie leuchtet, gleich den Sternen,  
Wo in Himmels weiten Fernen  
Alle Heilige sie loben.

Seine Dichtung ist echt romantisch in der Musik der Worte und den vorzüglich aus dem deutschen Mittelalter stammenden Stoffen. Was ihn aber von vielen Romantikern unterscheidet, das ist die tief christliche Gesinnung. Seine Vaterlandsliebe ist durchaus gottesfürchtiger Art. Eine fromme Innigkeit weht uns aus seinen Liedern entgegen. Mancherlei religiös überspannte Einflüsse gaben ihm einen mystisch-schwärmerischen Zug. Dieser Zug des Dunklen, Ahnungsvollen rückt seine Kunst ganz in das Reich der Romantik.

In seinen politischen Liedern tritt deutlich die Sehnsucht nach dem Kaisertum hervor, die ihm den Ehrennamen des „Kaiserheroldes“ eingetragen hat. Sein Streben nach Kaiser und Reich ist auf die Begründung eines volkstümlichen Staates im Sinne des Mittelalters gerichtet. Von romantisch-mittelalterlichem Schimmer umgeben ist:

Deutscher Kaiser, deutscher Kaiser!  
Komm zu rächen, komm zu retten,  
Löse deiner Völker Ketten,  
Nimm den Kranz, dir zugedacht!

Noch deutlicher verrät er dieses mittelalterliche Ideal in einem patriotischen Minneliede:

O tritt hervor in deiner Schöne,  
 Von heil'gem Eichenzweig umlaubt,  
 Daß dich die Hand des Volkes kröne,  
 Das immerdar an dich geglaubt.

Ein Leuchten ist's aus großen Tagen,  
 Das dich, du Herrliche, umwallt.  
 Wie Zauber schwebt's von alten Sagen  
 Um deine selige Gestalt.

Wer dich nur schauet, muß entbrennen  
 In Liebesglut und Andacht gleich;  
 So laß mich deinen Namen nennen:  
 „Mein heiliges, mein deutsches Reich!“

In fast alle Lesebücher sind mit Recht übergegangen: Das eiserne Kreuz, Landsturm, Auf Scharnhorsts Tod, Frühlingsgruß an das Vaterland, Vaterland, Muttersprache; Gedichte, die es verdienen fortzuleben, solange ein Herz für Deutschlands Größe schlägt.

### c) Die schwäbische Schule oder die Deutschromantiker.

1. „Wohin soll den Fuß ich lenken, ich, ein fremder Wandersmann?  
 Daß ich eure Dichterschule, gute Schwaben, finden kann?“
2. „Fremder Wanderer, o gerne will ich solches sagen dir.  
 Geh durch diese lichten Matten in das dunkle Waldbrevier,
3. Wo die Tanne steht, die hohe, die als Mast einst schiffst durchs  
 Meer,  
 Wo von Zweig zu Zweig sich schwinget singend lust'ger Vögel  
 Heer,
4. Wo das Reh mit klaren Augen aus dem dunklen Dickicht sieht  
 Und der Hirsch, der schlanke, setzet über Felsen von Granit!
5. Trete dann aus Waldesdunkel, wo im goldnen Sonnenstrahl  
 Grüßen Berge dich voll Reben, Nektars Blau im tiefen Tal!
6. Wo ein goldnes Meer von Ähren durch die Ebenen wogt und wallt,  
 Drüber in den blauen Lüften Jubelruf der Lerche schallt,
7. Wo der Winzer, wo der Schnitter singt ein Lied durch Berg und  
 Flur —  
 Da ist schwäb'scher Dichter Schule, und ihr Meister heißt Natur.“

Mit diesen Versen gibt uns Justinus Kerner ein treffliches Charakterbild der schwäbischen Schule, deren Romantik nicht aus ästhetischen Bedürfnissen, sondern aus der treuen Liebe zur schwäbischen Heimat, ihrer gottgesegneten Natur und sagenumwobenen Geschichte erwuchs. Auch darin unterscheiden sich die Schwaben wesentlich von den Romantikern, daß sie zwar auch für das Mittelalter als etwas in großer Zeit Entschwundenes schwärmen, aber es bleibt für sie Vergangenheit. Meist ist es in der Tat nur Maske und Zeitkolorit für schwäbische Helden und Menschen. Ferner offenbaren alle schwäbischen Dichter in ihrer Kunst neben einem einfachen, oft demokratischen Sinn ein Gottesgeschenkt schwäbischer Natur, den Volkshumor.

### Justinus Kerner.

R. 3857/58.

Wegen dieser volkstümlichen Neigung haben die schwäbischen Dichter den Volksliedton so herrlich getroffen, daß viele ihrer Lieder Volkslieder geworden sind. So leben z. B. als Volkslieder von Kerner fort: „Dort unten in der Mühle“, „Wohlauf, noch getrunken den funkelnden Wein“, „Preiset mit viel schönen Reden“. Arnim nahm Kerners „Mir träumt, ich flög' gar bange“ sogar als Volkslied in das Wunderhorn auf. Treuherzigkeit, Schlichtheit und Innigkeit sind ihm wie allen Dichtern dieser Schule eigen.

Schmucklos und echt, natürlich und wahr geben sie sich, ohne Ziererei und Sentimentalität. Sie verbinden mit der stimmungsvollen, süßen Romantik einen natürlichen, der Wirklichkeit zugewandten Sinn. Das bewahrt sie vor den Auswüchsen der romantischen Schule und befähigt sie zur volksliedmäßigen Lyrik in höchstem Maße. Der Meister, der all diese Vorzüge in sich vereinigt, ist

### Ludwig Uhland.

A.: Gedichte R. 3021/22. V. u. Kl.

Erklingt Uhlands Name im deutschen Lande, so tauchen all die unsterblichen Gestalten deutscher Sage vor unserm Geiste auf, die er in epischen Dichtungen verewigt hat: Bertran de Born, Taillefer, der blinde König, Graf Eberhard, der Schenk von Limburg<sup>1)</sup>. Aber

<sup>1)</sup> Reiche Stoffsammlungen für den Lehrer gibt Teek, Aufgaben IV Leipzig<sup>2</sup> 1911.

bedeutungsvoller erscheint mir seine Lyrik. Sein Meisterwerk ist „Frühlingsglaube“, in dem tiefste Gemütsstöne anklingen:

Die linden Lüfte sind erwacht,  
Sie säuseln und weben Tag und Nacht,  
Sie schaffen an allen Enden.

O frischer Duft, o neuer Klang!  
Nun, armes Herze, sei nicht bang!  
Nun muß sich alles, alles wenden.

Die Welt wird schöner mit jedem Tag,  
Man weiß nicht, was noch werden mag,  
Das Blühen will nicht enden.

Es blüht das fernste, tiefste Tal:  
Nun, armes Herz, vergiß der Qual!  
Nun muß sich alles, alles wenden.

Das Lied gehört zu den Perlen deutscher Kunst, das sich getrost neben Goethes schönste Lieder stellen kann. Wenn mit Recht vom Liede gefordert wird, daß Musik, Rhythmus und Wort sich ganz dem Seelengehalte anschniegen, so haben wir hier ein Meisterlied. Was in der kleinen „Ästhetik des Liedes“ Ebner-Eschenbach vom Geheimnisse lyrischer Kunst sagt:

Ein kleines Lied, wie geht's nur an,  
Daß man so lieb es haben kann?  
Was liegt darin? Erzähle!  
Es liegt darin ein wenig Klang,  
Ein wenig Wohlklang und Gesang  
Und eine ganze Seele —

trifft es nicht auch bei diesem Liede zu? Die Innigkeit und den Wohlklang verdankt seine Naturlyrik der seelenvollen Romantik; aber vor den Künsteleien dieser Schule bewahrte ihn seine köstliche, schlichte Einfalt. Aufgewachsen in einer Umgebung, wie sie dem Künstlerinne nicht günstiger sein konnte, in einem schönen und sagenberühmten Lande, „wo doch nirgends eine übermächtige Pracht der Natur den freien Sinn des Menschen erdrückt“, hat er alle Elemente seines Künstlertums schon in der Jugend in sich aufgenommen. So wuchs seine Dichtung natürlich aus dem mütterlichen Bo-



den des schwäbischen Landes und Volkes hervor. Darum ist er — und das unterscheidet ihn wesentlich von den eigentlichen Romantizern — in seiner Dichtung stets heimatlich bestimmt geblieben, ein Schwabe in seiner Bodenständigkeit, der derben Naturwahrheit und dem köstlichen Humor. Die Freude an der ungebändigten Kraft eines ursprünglichen, farbenreichen Volkslebens und die Herrlichkeit des vaterländischen Wesens war es, die ihn das Mittelalter lieben und suchen ließ, nicht der phantastische Reiz des Alten und Fremden. So wurden die Dichtungen des Mittelalters, die Volkslieder vornehmlich, seine Lehrer, an denen er das Eigenste seiner Kraft gebildet hat. Das Nibelungenlied und Lied von Walther und Hildegunde haben sein innerstes Wesen ergriffen. „Das hat in mich eingeschlagen,“ bekennt er. „Was die klassischen Dichtwerke trotz meines eifrigen Lesens mir nicht geben konnten, weil sie mir zu klar, zu fertig dastunden, was ich an der neueren Poesie mit all ihrem rhetorischen Schmucke vermißte, das fand ich hier: frische Bilder und Gestalten mit einem tiefen Hintergrunde, der die Phantasie beschäftigte und ansprach“<sup>1)</sup>.

Wie Uhland das Volkslied, dem er das Schönste und Lieblichste in seiner Poesie verdankt, liebte, das bezeugt ein Brief an Kerner vom 3. Sept. 1844: „Als wir in jungen Jahren einmal von der Wümlinger Kapelle herabkamen, hörten wir auf einem Hügel unter dem Kreuz einige Hirtenknaben volksmäßige Lieder singen. Wir gingen hinauf, ihnen die Lieder abzufragen; aber die Knaben wollten keinen Laut geben. Kaum waren wir wieder unten, so sangen sie uns zum Hohne von neuem mit heller Stimme. Noch in späterem Alter bin ich diesen Liedern emsig nachgegangen und habe davon viele eingehascht; aber der romantische Duft, in dem sie uns damals erglänzten, ist ihnen hie und da von den Flügeln gestreift; sie sind leibhafter, geschichtlicher, selbst gelehrter geworden, wie sie aus dem Leben ihrer Zeit hervorsprangen. Ich kann andern nicht zumuten, daß sie diese lang genährte Vorliebe für das alte Liederwesen mit mir teilen; aber ich hoffe, daß Du in Erinnerung vergangener Tage die beifolgende Sammlung freundlich aufnehmen werdest.“

---

1) Treitschke, Uhland.

Ein Vergleich seiner volksliedartigen Lyrik mit den Volksliedern etwa des Wunderhorns zeigt uns, was er der Volksseele abgelauſcht hat. Dabei kam ihm vor allem auch ſeine plastiſche Anſchaulichkeit zugute, die ihn ja in erſter Linie zum epiſchen Dichter befähigte. Schlichtheit, Einfaſt des Herzens, Treuherzigkeit, Anſchaulichkeit und Sangbarkeit zeichnen die bekaunteſten ſeiner Volkslieder aus, auf die hier nur hingewieſen zu werden braucht:

Schäfers Sonntagslied: Das iſt der Tag des Herrn.

Die Kapelle: Droben ſtehet die Kapelle.

Des Knaben Berglied: Ich bin vom Berg der Hirtentnab'.

Der gute Kamerad: Ich hatt' einen Kameraden.

Der Wirtin Töchterlein: Es zogen drei Burſche wohl über  
den Rhein.

Das Schiffelein: Ein Schiffelein ziehet leiſe.

Einkehr: Bei einem Wirte wundermild.

Der weiße Hirsch: Es gingen drei Jäger wohl auf die  
Birſch.

Freie Kunſt: Singe, wem Geſang gegeben.

Abschied: Was klingen und ſinget die Straßen herauf?

Wenn auch die Dichter der ſchwäbiſchen Schule, Kerner, Uhland, Schwab und Hauff (von ihm ſind am bekaunteſten: „Morgenrot, Morgenrot“, „Steh' ich in finſtrer Mitternacht“) ohne die Romantik nicht zu denken ſind, ſo unterſcheiden ſie ſich von ihnen doch in mancher Beziehung, wie wir geſehen haben. Sie werden die Vollender der Romantik. Auch in der ſtarken Betonung deutſcher Eigenart gegenüber dem weltbürgerlichen, allumfaſſenden Geiſt der Romantik, der deutſchen Geſchichte, des deutſchen Lebens in Vergangenheit und Gegenwart, im Verſtehen des deutſchen Rechtes und einer deutſchen Verfaſſung zeichnen ſie ſich ſo ſehr aus, daß man ſie mit treffendem Namen „Deutſchromantiker“ genannt hat. Ihr Programm hat Uhland in dem Gedichte:

An das Vaterland

(29. Januar 1814)

gegeben, das den Ausklang dieſer kurzen Würdigung bilde:

Dir möcht' ich dieſe Lieder weihen,

Geliebtes deutſches Vaterland!

Denn dir, dem neuerſtand'nen, freien,

Iſt all mein Sinnen zugewandt.

## Eduard Mörike.

A.: R. 4769/70.

E.: v. Sallwürf, E. M., Dichter-Biographien 12. Bd. Leipzig (Reclam) o. J.  
 Harry Maync, Ed. M., Stuttgart und Bln.<sup>2</sup> (Cotta) 1913. Biese, Zur  
 Behandlung Mörikes in Prima (Progr.) Neuwied 1908.

Fast wie ein Wunder stehen die im Jahre 1838 erschienenen Gedichte Eduard Mörikes inmitten der politisch und literarisch revolutionären Zeit des Jungen Deutschland da. Während die fast gleichzeitig herausgegebenen Gedichte Freiligraths, Herweghs und Heines von politischen Tendenzen erfüllt waren, sprudelt hier wieder die klare Waldquelle zeitloser, echter Kunst. „Unbefümmert um das laute, unpoetische Weltgetriebe, in ländlicher Stille den Pfaden der Phantasie nachgehend, sang der schlichte, einsame schwäbische Sänger sein Lied, und nur wenige horchten auf diese Stimme, die so vereinzelt war wie der Lerchenschlag auf weitem Felde im erwachenden Frühling, nur wenige im Süden, noch weniger im Norden<sup>1)</sup>.“ Aber die Großen machten doch unwillkürlich vor diesen Klängen naiver genialer Kunst Halt und lauschten andächtig den hoheitsvollen Weisen. So rühmte Theodor Storm die Tiefe und Grazie, die deutsche Innigkeit, verschmolzen mit antiker Plastik, den rhythmisch bewegten Zug des Liedes trotz des klar umrissenen Bildes, ferner die idyllischen, von anmutigstem Humor getragenen Stücke der Sammlung, die von farbigster Gegenständlichkeit und doch vom Erdboden losgelöst und in die reine Luft der Poesie hinaufgehoben seien.

So mannigfaltig wie die äußere Form und der innere Stimungsgehalt, so vielseitig ist Mörikes Dichtung auch den Stoffen nach, sodaß es schwer fällt, ihre künstlerische Eigenart zu fassen. Bei eingehender Prüfung aber entdecken wir, daß die Gedichte zwei Grundzüge aufweisen: teils sind sie durchweht von einer süß-innigen und minnigen Romantik, teils durchsetzt von einer knorrigen Realistik. Kein Wunder: offenbart sich doch in dieser Gegensätzlichkeit der Zwiespalt des schwäbischen Volkscharakters, wie ihn der Schwabe Vischer so drastisch und zugleich treffend in den Versen gezeichnet hat:

---

<sup>1)</sup> Biese a. a. O. S. 5.

„Vernagelt und sinnig, grobkantig und minnig, blöckisch und  
innig,

Doch wie oft er entgleist, nicht umzubringender ureigner Geist.“

Von diesen schwäbischen Stammeseigenarten herrscht bei Mörike entschieden die weiche Romantik vor. Abkehr von der Wirklichkeit und die Neigung zu einer von der Wirklichkeit getrennten, geheimnisvoll in sich abgeschlossenen Welt ist geradezu der bezeichnendste Zug seines Wesens. — Diese romantische Weltfremdheit und Weltflucht — eine ererbte Naturanlage — wurde noch wesentlich verstärkt durch das schicksalsschwere Leben.

Man würde sich täuschen, wenn man aus der einfach schlichten, idyllischen Lyrik Mörikes auf ein naives, sonnenheiteres Landpfarrerdasein schließen wollte; vielmehr ist wie bei Goethe, mit dem er vieles gemein hat, seine olympische, apollinische Heiterkeit durch schwere, seelische Kämpfe und erst nach großen Krisen erkämpft worden. Und wie sollte es anders sein? Nur aus tiefstem Seelenleben, das durch das Martyrium seelischer und leiblicher Bedrängnisse in seinen tiefsten Gründen aufgewühlt wird, aus Seelennot und Seelenqual quillt der Born echter, gottgeschenkter Poesie. Alle echte, große Kunst ist schmerzgeboren. Das bestätigt uns ein Blick auf Mörikes Leben, das trotz scheinbarer schwäbischer Idylle nicht herber Tragik entbehrt.

„In einem zarten, frühzeitig kränkenden Körper wohnte eine weiche, gar zu weiche Seele. Alles, was Tatkraft, Willensenergie, was „Ellenbogen“ im Leben bedeutet, war diesem feinen Geiste fremd. Sinnen und Träumen, sei es weit in den Morgen hinein auf der Bettstatt oder auf dem von Sonnenstrahlen umflirrten Rasen, in eine Märchen- und Wunderwelt sich versenken, ganz in dem Ahnungsreichen und Mystischen aufgehen, das Eingreifen übernatürlicher Mächte ins menschliche Leben belauschen, eigene Erlebnisse dichterisch-romantisch umformen, auch nach des geliebten E. T. A. Hoffmann Art den Stift führen, das war dieses verträumten und sinnigen Menschen Lieblingsbeschäftigung<sup>1)</sup>.“

Doch das Leben rüttelte und schüttelte gar unsanft diesen Träumer. Früh starb der Vater; die bedrängte Mutter gab Eduard zu-

1) Biese a. a. O. S. 5.

seinem Oheim nach Stuttgart; dort war er ein Jahr auf dem Gymnasium. In Urachs herrlicher Berg- und Waldbandschaft, wo er das Klosterseminar besuchte, gingen ihm Poesie und Freundschaft auf, und diese wurden auf dem Tübinger Stift fleißig gepflegt. In bittere Seelenkämpfe warf ihn dann die heiße Jugendliebe zu einer romantischen, aber treulosen Schönen, der „Peregrina“ seiner Lieder. Auch der Gedanke an den Pfarrdienst machte Mörke peinvolle Zweifel; doch alle Versuche, die auf eine andere Lebensstellung hingen, blieben erfolglos. Acht schwere Jahre verbrachte er als Vikar, von einer Pfarre zur andern gezerzt; um so bitterer ward ihm dies vergebliche Harren, als er das Herz eines Pfarrtöchterchens in Plattenhardt, Luise Rau, errungen hatte. Die Unbestimmtheit seiner Zukunft löste schließlich das Verhältnis. Erst 1834 fand er einen passenden Unterschlupf in der kleinen Gemeinde Kleversulzbach (unweit Heilbronn). Dort blieb er bis 1843. Doch auch dieses Amt war dem kränklichen Manne zu schwer, und schließlich erhielt er in Stuttgart am Katharinen-Stift (einer höheren Töchter-schule) als „Pfleger weiblicher Jugend“ eine neue Stelle. Die letzten Jahrzehnte waren mannigfach getrübt durch körperliche Leiden und häusliche Kummernisse; die spät geschlossene Ehe mit Margarete v. Speth, der Tochter eines württembergischen Offiziers, bewies im Alter nicht die wärmende Kraft und war wegen der Verschiedenheit der Charaktere unglücklich. So lebte er denn einsam, mit seiner Schwester Klärchen und einer Tochter, in enger Gasse, weltabgeschieden, nur für wenige Freunde zugänglich, bis der Tod ihn 1875 erlöste <sup>1)</sup>.

Von Natur nicht zum Kampf geschaffen, kein männlicher Dichter wie sein Landsmann Uhland, sondern frauenhaft und konziliant, scheute er es, sich mit der Welt auseinanderzusetzen, zog sich vielmehr in sich selbst zurück und flehte:

Laß, o Welt, o laß mich sein!

Locket nicht mit Liebesgaben,

Laß dies Herz alleine haben

Seine Wonne, seine Pein! (Verborgenheit.)

Er mied nach Möglichkeit in ängstlicher Sorge alle großen, lebensstörenden Gemütsbewegungen; er fühlte, sie könnten ihn zer-

<sup>1)</sup> Nach Biese a. a. O.



reiben und zerbröckeln. Sein allzuweiches Gemüt bangte vor jeder rauhen Berührung durch die Wirklichkeit. So wurde die phantasiegeschaffene, romantische Welt des Märchens seine Zuflucht und seine Sehnsucht. Ins Märchenland „Orplid“ träumt er sich hinein und umspinnt es mit dem ganzen Zauber der Romantik (Gefang Wenlas). Man fühlt es, im Reiche der Nixen und Elfen, in kristallinen Grotten, im „Zauberleuchtturm“ ist seine wahre Heimat. Seine Romantik ist außerordentlich vielseitig. Alle Töne hat er angeschlagen; es gelingt ihm nicht minder, das geheimnisvolle Gleiten der „Geister am Mummelsee“, die Märchenphantastik der „Schiffer- und Nixenmärchen“ mit dem süßen Wohlklang ihrer schmeichelnden Rhythmen auszuschöpfen, wie die Schauer der Romantik mit ihrer dämonischen Stimmung zu wecken in der grausigen „Schlimmen Greth“ und der „Taurigen Krönung“. Aber von den Romantikern unterscheidet er sich doch wesentlich dadurch, daß sich in ihm mit der träumerischen Neigung, einem Gefühl sich hinzugeben, eine wunderbare Klarheit und Energie im Auffassen der Wirklichkeit vereinigte. Wenn auch in seiner Dichtung wie bei den Romantikern das akustische Element d. h. die Klangwirkung stärker ausgebildet ist, so gebot er doch, auch über die optische oder visuelle Kunst, scharf die Wirklichkeit zu erfassen und zu zeichnen (z. B. in „Waldplage“). Paul Henze hat recht, Mörikes Romantik ist realistisch, sie duldet nichts Verschwommenes, Nebelhaftes, vermag vielmehr auch das Unschäinbarste zu individualisieren.

Schlichtheit, Einfachheit — ein Erbteil seiner schwäbischen Heimat — bewahrte ihn vor dem selbstherrlichen Subjektivismus der romantischen Virtuosen; sie war es auch hauptsächlich, die ihn zur Volksdichtung zog. Wie die Spätromantik hat auch Mörike dem „Wunderhorn“, diesem Jungbrunnen volkstümlicher Kunst, manche sinnige Weise entlehnt. Gedichte wie: „Die Soldatenbraut“, „Der Tambour“, „Der Knabe und das Immelein“, sind ohne das Wunderhorn nicht zu denken. Manche von seinen Volksliedern sind von vollendeter volksmäßiger Einfachheit, Schlichtheit und Natürlichkeit wie „Agnes“ und „Das verlassene Mägdlein“. Einzelne Wendungen, wie „Im Weinberg auf der Höhe“, „Ach Küper, lieber Küper mein“, „Des Schäfers sein Haus, und das steht auf zwei Rad“, „Wie heißt König Ringangs Töchterlein?“, „Es scheinen drei Sterne so hell“,

auch zahlreiche Einzelmotive sind dem Volkslied entnommen: so z. B. das Schwäbtlein als Botin und Unheilkünderin, das Wunschmotiv: „Wenn meine Mutter heren könnt“, der Kehrreim: „Ein Stündlein wohl vor Tag“, „Schweig stille, mein Herze“. Wie im Volkslied treten in Rollenliedern einzelne Stände auf wie Schäfer, Jäger, Fischer, Müller und Gärtner. Noch stärker als Mörikes stoffliche Berührung mit der Volkspoesie ist die stilistische. Mit großem Geschick ahmt er den knappen, sprunghaften Stil nach und gibt so den Gedichten Frische, Lebendigkeit und das Ahnungerweckende, Raumlassende des Volksliedes. Das wirkungsvollste Gedicht dieser Technik ist „Auf ein altes Bild“. Technische Griffe wie die dramatische Form der Rede und Gegenrede im „Lied vom Winde“, Inversionen, formelhafte Wendungen wie: „Tut fischen und jagen“, „Wohl auf und ab“, „Da ging es an ein Küssen“, „Mein Herzlein rot“, Dialektformen oder altertümelnde Wendungen wie: „Bübel“, „wunniglich“, „spat“, „halt“, „Herze“, „ein hölzern König“, Verstärkungen durch Wiederholung z. B. „und sung und sung sich schier zu Tod“, „seit vielen, vielen Jahren durch die weite, weite Welt“ sind dem Volksliede abgesehen und wirkungsvoll verwandt.

Der Drang nach dem Alleinsein, der Hang zur Beschaulichkeit und die Freude am Einfach-Natürlichen trieben ihn in die Arme der Natur. Zu stiller Feier schloß er sich gegen die Menschenwelt ab, froh, den „Fragen der Gesellschaft“ entronnen zu sein. Lange Nachmittage konnte er am Waldsaum liegen und die Augen in die Ferne weiden lassen. Da wurde ihm jeder Strauch, jeder Halm zur Schlinge, die ihn „in liebliche Betrachtungen“ fängt; dann suchte er die Einsamkeit zu süßem Genuß, dann lauschte er dem geheimnisvollen Säusen seiner inneren Flamme und stieg „zum Abgrund der Betrachtung“ nieder. Dann hörte er „aus der Gottheit mächt'ger Ferne die Quelle des Geschicks melodisch rauschen“ und schwang sich über alle stoffliche Schwere hinaus, um nur noch in der Dichtung „reinem Dufte als im Elemente zu leben“ (Mann). So wird die Natur ihm Freundin und Verkünderin großer Geheimnisse zugleich. Mit Innigkeit genießt er alles Schöne und Gute naiv, erfährt selbst das Kleine und Kleinste und erhebt sich ebenso zu jenem urgermanischen Pantheismus, in dem die Gottesliebe und die Seelenstimmung mit dem Elementaren und Landschaftlichen zusammenrinnen. Auch hier

Bewundern wir an dem Erfassen der Naturbilder den scharfen Blick des Zeichners für das Eigenartige, der gepaart ist mit feinem Sinn für akustische Wirkungen. Wortprägungen wie „Frühlingshügel“, „von Goldgewölken umflochten“, „Sternenlüfteschwall“, „Blumenschwelle“, „Glockentonmeer“, „Traumgewühl der Melodien“, „ein Häuslein windebang“, „die flaumenleichte Zeit der Frühe“, oder das tief poetische Bild von der Einschlummernden: „Spielender Weise mein Aug' auf ihres drückend, fühlt' ich ein Weilchen die langen Wimpern, bis der Schlaf sie stellte, wie Schmetterlingsgefieder auf und niedergehn“ sind Musterbeispiele für die Vermischung des optischen und akustischen Typus. Sie offenbaren zugleich das sinnensfreudige, beschauliche Genießen der Natur. Mörikes Naturpoesie — und darin liegt ihr höchster Zauber — offenbart des Dichters Meisterschaft individueller Naturbeseelung. Von wunderbarer Anschaulichkeit und deswegen echt poetisch ist z. B. das Erwachen des Tages geschildert in dem Gedicht:

„An einem Wintermorgen, vor Sonnenaufgang.“

Dort, sieh!, am Horizont lüpfst sich der Vorhang schon.  
Es träumt der Tag, nun sei die Nacht entfloh'n;  
Die Purpurlippe, die geschlossen lag,  
Haucht, halbgeöffnet, süße Atemzüge:  
Auf einmal blizt das Aug', und wie ein Gott, der Tag  
Beginnt im Sprung die königlichen Flüge.

Ebenso ist die Abendstimmung getroffen durch die Beseelung der Natur:

Wie süß der Nachtwind nun die Wiese streift  
Und klingend jekt den jungen Hain durchläuft!  
Da noch der fromme Tag verstummt,  
Hört man der Erdenkräfte flüsterndes Gedränge,  
Das aufwärts in die zärtlichsten Gesänge  
Der reingestimmten Lüfte summt . . .  
O holde Nacht, du gehst mit leisem Tritt  
Auf schwarzem Sammt, der nur am Tage grünet . . . .

„Mörikes Naturlyrik ist außerordentlich reich an Stoffen und Stimmungen. Da gibt es keine Jahreszeit, kein Gebiet, das er nicht mit gleicher Künstlerschaft beherrschte. Bald zaubert er durch hastige

Rhythmen vor unser Ohr den „Saufewind, Brausewind“, bald läßt er vor unserm Auge den Wald erstehen mit allen Geistern und Elfen der Romantik (Waldbildnisse, Die schöne Buche, Im Park). Den einfachsten, naiven Ton der Freude trifft er ebenso in dem Frühlingsliede „Er ist's“ wie das geheimnisvolle Ineinsleben zwischen Menschengeist und Natur. Trotz dieser Universalität haben die Gedichte niemals herkömmliche Motive, sondern sie tragen alle den Stempel der großen Persönlichkeit an der Stirne, „den nicht umzubringenden urreichen Geist“ des Schwaben. Dabei griff er nie mit kräftig gestaltender Hand in den Ton hinein, um ihn mit bewußter Absicht nach seinem Willen zu kneten, sondern spielend gleichsam formte sich unter seinen weichen Händen der Stoff nach den ewigen, dem Dichter instinktiv bewußten Gesetzen der Schönheit.“ Seine Lieder sind nicht gemacht, sie sind geworden; nicht er, sondern etwas in ihm dichtete. Reizend drückt das Strauß in einem Briefe an Vischer aus: „Mörke nimmt nur eine Handvoll Erde, drückt sie ein wenig, und alsbald fliegt ein Vögelchen davon.“ So schafft das naive Genie; es darf, wie Schiller von Goethe sagt, „nur leis an dem Baume schütteln, um sich die schönsten Früchte, reif und schwer, zufallen zu lassen“. In der Naivität, dem Zeitlosen und Weltumspannenden liegt seine Verwandtschaft mit dem größten dichterischen Genie, Goethe, das erhebt ihn zur Würde eines Klassikers. Vieles verdankt er der göttlichen Naivität der antiken Dichtung, deren eifrigster Schüler er war. In Form und Geist ahmt er griechische und römische Dichter nach, handhabt den Hexameter meisterhaft im „Idyll am Bodensee“ und die Logaöden in den Preisliedern auf Anakreon, Theokrit und Tibull. Von ihnen hat er auch die Neigung zur Idylle.

Liebevoll versenkt er sich in das dörfliche Stilleben, in das engumschränkte, aber stillbeglückte Dasein des Pfarrers in der Idylle „Der alte Turmhahn“. „Man spürt es förmlich“, sagt Biese treffend, „welch ein glückliches Behagen den Dichter umfing, als er sich in das alte Stück Eisen so launig hineinversetzte, es mit seinem Denken und Empfinden belebte und beseelte, mit ihm auf der Spitze des Turmes über Täler und Rebhügel schaute und Sturm und Wetter über sich ergehen ließ, wie er dann mitempfindet mit dem Ärmsten, der, vom Schieferdecker aus der lustigen Höhe heruntergeholt, den stolzen Sitz mit dem bescheidenen, hühnerumgackelten Plätzchen vor



des Hufschmieds Hütte vertauschen muß, aber dann vom mitleidigen Herrn Pfarrer auf dem alten Ofen seines trauten Zimmers einen warmen, beschaulichen Standort erhält und mit dem Herrn Pfarrer die Tage in inniger Sympathie durchlebt, nicht ohne insgeheim sich bisweilen hinauszusehnen in die freie Gotteswelt.“ Die Idylle „Der Turmhahn“ gibt uns zugleich eine weitere Eigenart Mörikes, seinen echt schwäbischen Humor, der, von einer erstaunlichen Realität und der personbildenden Phantasie gebunden, herzerquickende Bilder geschaffen hat. Auch hier ist er geradezu universal: sein Humor umfaßt die ganze Stufenleiter vom Grotesken (im „Sicheren Mann“) bis zur zierlichen Neckerei seines „Elfenliedes“. Trefflich parodiert er „Schäfers Klagelied“ von Goethe in „Lammwurts Klagelied“. Ergötzliche Figuren sind der Präzeptor Ziborius als fanatischer Essigfabrikant oder der leidenschaftliche Sonnenuhrenmacher, der schließlich sein eigenes Gesicht mit Zahlen bemalt, sich in die Sonne stellt und mit dem Schatten seiner Nase Versuche anstellt. Gutmütig und schalkhaft malt er in den Versen „An meinen Vetter“ das Bild der behäbigen, seelenguten schwäbischen „Sommerwesten“, derber gebärdet er sich in der „Pastoralerfahrung“ und der „Restauration“. Satirisch ist er in dem politischen Gedicht „Hanswurst in der Sandmühle“. Am liebenswürdigsten aber ist sein Humor in den Gedichten „Waldplage“, „Erbauliche Betrachtung“, „Häusliche Szene“, „Ländliche Kurzweil“ und „Der Tambour“.

Mörikes Lieder sind heute populär. Das kann in einer Zeit, die nach Individualitäten so begierig ist, nicht wunder nehmen. Diese persönliche Eigenart ist — und das ist ein weiterer Reiz für uns — wesentlich durch das Heimatliche bestimmt. Er ist wirklich das, was manche heute erkünsteln, Dichter der Heimatkunst, d. h. seine Dichtungen sind auf dem Boden der schwäbischen Heimat, aus treuem, starkem Heimatsgefühl hervorgegangen. Daß seine ganze Persönlichkeit nur in der schwäbischen Heimat gedeihen konnte, das empfand Mörike selbst am besten; deshalb hat er nie versucht, anderswo als in Schwaben zu leben. „Seine liebste Heimat aber war ihm das Haus, das eigene Herz. Darin gestaltete er alles, was außer ihm in objektiver Wirklichkeit war, zum subjektiven Besitz seines dichterischen Empfindens“ (v. Sallwürf). Alles, auch das Alltäglichsie und Kleinste, das er in sich aufnahm, nahm den Adel seiner Seele an.



Daher das Individuelle, Eigenartige und stark Persönliche seiner Kunst. Nicht wenig haben auch zur Verbreitung seiner Lieder die Kompositionen von Hugo Wolf beigetragen, die das Verlangen nach weiterer Bekanntschaft mit anderen Dichtungen Mörikes ins Volk trugen. Erfüllt von innerster Dankbarkeit und einer erstaunlichen Fähigkeit des Nachempfindens, dringt er dem Dichter nach in die innersten Winkel seiner schaffenden Phantasie und läßt die einfache Plastik und die Zartheit der Rhythmen zugleich wiedererstehen. Zwar haben viele Komponisten, wie Kaufmann, Silcher, Scherzer, Schumann („Er ist's“ und „Soldatenbraut“), Brahms („An eine Aolsharfe“) Kompositionen Mörikescher Lieder geschrieben, abgeschlossen aber hat seine Lyrik erst Hugo Wolf, der unserm Volke Mörike noch einmal und dauernd geschenkt hat.

So steht der einsame, große Lyriker vor unserm geistigen Auge, wie ihn Paul Henze meisterhaft gezeichnet hat in dem Sonett:

Ein Schwabenkind, in trautumschränkter Enge  
Am Quell der Heimatstagen aufgesprungen,  
Von Goethes und der Griechen Hauch umflossen,  
Steht deine Muse fern dem Weltgedränge.

Tieffinnig auch durch die geheimsten Gänge  
Der Menschenbrust wagt sie den Weg entschlossen,  
Dann wieder übt sie ungebund'ne Posen  
Schalkhaft im Schatten kühler Waldeshänge.

Dem Schiffer, der beschwert mit Warengütern  
Vorbeizieht auf dem breiten Strom des Lebens,  
Verhallt dein Lied gleich dem Gesang der Grille.

Noch aber darbt die Welt nicht an Gemütern,  
Die auch das Leise rührt, und nicht vergebens  
Ward dir der Märchenzauber der Idylle.

### Nikolaus Lenau.

A.: Gedichte R. 1451—53.

B.: Philipp Wittkop a. a. O., S. 136—153. Leo Greiner, Ein Kampf ums Licht, Lenau. (Bücher der Rose) 1911. (Bemerkenswert wegen der Briefe und Tagebücher.)

An die Melancholie.

Du geleitest mich durchs Leben,  
Sinnende Melancholie!  
Mag mein Stern sich strahlend heben,  
Mag er sinken — weichst nie!  
Führst mich oft in Felsenklüfte,  
Wo der Adler einsam haust,  
Tannen starren in die Lüfte,  
Und der Waldstrom donnernd braust.

Damit gibt Lenau die beste Charakteristik seiner Gedichte. In der Tat ist der Weltschmerz der Grundton im Leben und Dichten dieses großen Lyrikers. Er entsprang dem unheilvoll und tragisch empfundenen Zwiespalt zwischen seinem dämonischen Innern und der romantikfeindlichen Wirklichkeit. Aus der gepeitschten Unrast, der dämonisch wachenden Angst und Einsamkeit seines Innern sucht er in die Wirklichkeit durchzubrechen, aber immer aufs neue fühlt er sich von der Härte und Enge des Wirklichen zurückgeworfen, wie Wittkop Lenaus tragisches Geschick treffend gekennzeichnet hat.

Das Schicksal hat schon dem jungen Edelmann hart zugesetzt: Unfriede im elterlichen Haus, Entbehrung und Not jeder Art neben dem ererbten ruhelosen Blut hezten ihn von Ort zu Ort, von Wissenschaft zu Wissenschaft, von einer Leidenschaft zur andern, bis er der eigenen Glut erlag. Alle Leidenschaft und heiße Sinnlichkeit, die ihm von seinem Volke, seinen Eltern überkommen war, hatte sich in der heimatischen Unrast und Erregung seiner jungen Jahre im Übermaß einer verwilderten Phantasie gehäuft. Sie entlud sich zunächst in die Liebe zu einem 15 jährigen, gänzlich unbedeutenden Mädchen. Doch gar bald zog sich sein Gefühl, verletzt durch die Untreue, zurück; so verlor er das Vertrauen zu seinem Liebesglück. „Einmal bis ins Mark verletzte Seelen bleiben empfindlich auf immer — eine flüchtige Erinnerung, und die Brust ist in Aufruhr. Solche Seelen sind wie die Luft auf sehr hohen Bergen. Man darf da, wie die Bergbewohner sagen, kein Steinchen hinabwerfen, sonst steigen sogleich Nebel auf.“ Von der Welt zurückgeworfen, erkennt er in der Scheinwelt der Kunst die Heimat seines Geistes, die ihn erlösen kann. „Künstlerische Ausbildung ist mein höchster Lebens-

zweck, alle Kräfte meines Geistes, das Glück meines Gemütes betrachtet' ich als Mittel dazu", so schreibt er, als er seinen dichterischen Beruf entdeckt hat.

Zunächst sucht er in der Natur den Frieden seines Herzens. In der Landschaftsdichtung kommt so recht seine Doppelnatur zum Ausdruck: der ungezähmte, wilde Trotz des Freiheitsängers und unruhigen Wanderers und seine weiblich sich hingebende, melancholische Seele. Kein Wunder, daß ihn die chaotische, ungebundene Natur seiner ungarischen Heide, der österreichischen Alpen und das Meer zuerst fesseln. „Das sind die zwei Hauptmomente der Natur, die mich gebildet haben: dies atlantische Meer und die österreichischen Alpen.“ Ist es doch die Natur, die der ungeformten, dunkelwogenden Innenwelt des Dichters am meisten entspricht (Witkop). In ihr fand seine Leidenschaft den besten Widerhall. (Vgl. „Sturmesmythe“, „Himmelstrauer“, „Die Heideschenke“, „Die Werbung“ und „Die drei Zigeuner“.) Die Friedlosigkeit treibt ihn in die ungeformte Natur, die Wildheit der neuen Welt. „Ich brauche Amerika zu meiner Ausbildung. Dort will ich meine Phantasie in die Schule — die Urwälder — schicken.“ „Den Niagara will ich rauschen hören und Niagaralieder singen. Das gehört notwendig zu meiner Ausbildung. Meine Poesie lebt und webt in der Natur, und in Amerika ist die Natur schöner, gewaltiger als in Europa. Ein ungeheurer Vorrat der herrlichsten Bilder erwartet mich dort, eine Fülle göttlicher Auftritte, die noch daliegt jungfräulich und unberührt wie der Boden der Urwälder. Ich verspreche mir eine wunderbare Wirkung davon auf mein Gemüt.“ Die amerikanische Natur spiegelt sich am besten in den „Atlantika“ betitelten Gedichten. Aber auch hier entsprach die Wirklichkeit nicht seinen Erwartungen. Wie beim amerikanischen Volkscharakter vermißt er in der Natur Gemüt und Phantasie.

Ganz im Gegensatz zu dem Pathos dieser Naturdichtung stehen idyllische Dichtungen, „feine träumerische Naturlieder, die von einer müden Melancholie überschattet sind“. Das süßeste ist das wehmütige Nachtbild:

Der Nachtwind hat in den Bäumen  
sein Rauschen eingestellt,  
die Vögel sitzen und träumen  
am Aste, traut gesellt.

Die ferne schwächige Quelle,  
weil alles andere ruht,  
läßt hörbar nur Welle auf Welle  
hinflüstern ihre Flut.

Und wenn die Nähe verklungen,  
dann kommen an die Reih'  
die leisen Erinnerungen  
und weinen fern vorbei.

Daß alles vorübersterbe,  
ist alt und allbekannt;  
doch diese Wehmut, die herbe,  
hat niemand noch gebannt.

Immer fester wurzelt sich fest in seinem Innern der Glaube an sein Schicksal, dem er rettungslos verfallen. Die Liebe treibt ihn von einer Raserei zur andern, von der zügellosesten Freude zu verzweifelttem Unmut; weil seine Sehnsucht nie gestillt wird, wird sie irr und wild und verkehrt sich in Verzweiflung. Todestraurigkeit und herztötende Wehmut, wie sie aus den „Schilfliedern“ uns widertönen, erfüllen ihn. Wie Sehnsucht nach dem Frieden des Todes klingt das schwermutsvolle Lied:

Weil' auf mir, du dunkles Auge,  
Übe deine ganze Macht,  
Ernste milde, träumerische  
Unergründlich süße Nacht!

Nimm mit deinem Zauberdunkel  
Diese Welt von hinnen mir,  
Daß du über meinem Leben  
Einsam schwebest für und für!

Was er in der Liebe und in der Natur vergebens gesucht, Erlösung von seiner dämonischen Unruhe, das glaubt er dann in der Musik gefunden zu haben. Beethoven, „in dem wir das Höchste

der neueren Kunst zu verehren haben“, der „göttliche“ Beethoven wirkt auf ihn wie kein Geist auf Erden. Von dem sogenannten Teufelsquartett rühmt er: „Es hat Stellen, bei denen mir fast das Herz zersprungen wäre. Kennen Sie nicht jene süße Verzweiflung, in die uns Beethoven reißt? Mit jedem solchen Tonstück geht mir ein Stück Leben davon. O, es ist ein köstliches Gefühl, wenn einem so das Leben verflingt.“ Von der Fidelio-Aufführung bekennt er: „Da war ich wieder von einem Sturme der Empfindungen ergriffen und auf zwei Stunden ganz gewiß der Glückliche auf Erden. Wenn ich an solche Genüsse zurückdenke, so vergeht mir der Mut, mit dem Schicksal zu rechten.“ Beim Anblick von Beethovens Büste bekennt er in tiefer Dankbarkeit:

Kämpfen lern' ich ohne Hassen,  
Glühend lieben und entsagen,  
Und des Todes Wonneshauer,  
Wenn Beethovens Lieder klagen;  
Wenn sie jubeln, Leben schmetternd,  
Daß die tiefsten Gräber klüften,  
Und ein dionysisch Taumeln  
Rauschet über allen Grüften.  
Wenn sie zürnen, hör' ich rasseln  
Menschenwillens heil'ge Speere,  
Und besiegt zum Abgrund, heulend,  
Glüchten die Dämonenheere.

Im Geigenspiel entlud er die unerträgliche Spannung seiner Seele. Der Musiker Schmid schildert uns die ergreifende Gewalt seines Spiels so: „Ein prophetischer Geist war über den Spieler gekommen und belebte seinen Bogen. Sein eigenes Los und das Schicksal seines Volkes malte er in Tönen.... In jedem Ton lag der Ausdruck des Schmerzes, der bald in den wehmütigen Klängen des Cäsar wie in stillem Jammer fortweinte, bald wieder in raschen Griffen (den beiden Tempi des ungarischen Csardas) wild aufschrie. Ich weiß nicht, wie lange Lenau gespielt, plötzlich aber verstummten die Klänge; eine tiefe Totenstille trat darauf ein.... Es war mir, als hätte Lenau die ganze Welt des Schmerzes, die auf seiner Seele lastete, in seinen Tönen auf die meine gewälzt.“ Doch immer unerträglicher wurde die Spannung seiner Seele. Sein Geist wurde da-



bei zerrüttet. „Durch das angelegentliche praktische Trachten der letzten Zeit, das ich der Natur beständig gewaltsam abnötigen mußte, fühl' ich mich im Innersten erschöpft und verletzt. Mir ist, als sei ich unter den Pöbel geraten. Mein Genius, der bisher so frei gelebt, wird mißmutig und fragt mich, ob ich ihn als Knecht verdingen wolle.“ Da beginnt die letzte verzweifelte Todesflucht vor dem Schicksal: in zwei Monaten durchraßt er 644 Stunden im Postwagen. Dann traf ihn das furchtbare Schicksal, die Umnachtung des Geistes, aus der ihn der Tod 1850 erlöste.

## Jung-Realismus.

### a) Das Junge Deutschland.

Die in den Freiheitskriegen genährte Hoffnung des Bürgertums auf nationale Unabhängigkeit und politische Freiheit hatte sich nicht erfüllt. Das Polizeisystem Metternichs lastete schwer auf den Gebildeten und trieb immer weiter in eine revolutionäre Stimmung gegen Regierung, Adel und Geistlichkeit hinein. Zum Ausbruch kam die Gärung mit dem Siege der französischen Julirevolution (1830). Nun wurde auch in Deutschland der Kampf gegen das Bestehende unternommen; man forderte seine politischen Rechte, Freiheit von den Fesseln der Staatsgewalt, der Religion und Sitte. Trotz des auf ihm lastenden Druckes fühlte das Bürgertum, daß ihm die Zukunft gehörte.

Das Selbstbewußtsein und Kraftgefühl des Bürgers war eine notwendige Folge der wirtschaftlichen Entwicklung des 19. Jahrhunderts. Die Naturwissenschaften hatten zu ungeheuren Entdeckungen geführt, die wieder das ganze wirtschaftliche Leben umgestalteten. Die modernen Verkehrsmittel und die blühende Industrie im Bunde mit einer aufstrebenden Landwirtschaft schufen Wohlstand, behagliche Lebensführung und Kulturstreben. Lebens- und Kunstgenuß förderten Kunst und Literatur. Die Erfolge der naturwissenschaftlichen Forschung weckten Kraftbewußtsein und kritischen Sinn. Freiheit in Wort, Glauben und Staatsleben wurde das Losungswort des erwachenden Liberalismus.

Die modernen Ideen suchten ein Sprachrohr in der Literatur, die sich unter dem beherrschenden Einflusse des Klassizismus und

der Romantik dem unmittelbaren Leben des Tages abgewandt hatte. In der That war zwischen Kunst und Leben allmählich eine unheilvolle Scheidung eingetreten. Wenn sich auch in der klassischen Zeit manche bedeutsamen Ansätze zu einer Wirklichkeitskunst gezeigt hatten (Lessing hatte das bürgerliche Lustspiel und Schauspiel begründet und in *Minna v. Barnhelm* und *Emilia Galotti* Stoffe aus der Gegenwart gewählt, Schiller hatte in seinen Jugenddramen den realistischen Stil geschaffen, Goethe und die Romantiker hatten der Volkskunst im Volksliede ihre Bewunderung und Liebe geschenkt), so war doch die Darstellung des zeitgenössischen Lebens nicht zum vollen Rechte gekommen.

War so eine politische und literarische Revolution durchaus berechtigt und verständlich, so schossen die jugendlichen Stürmer und Dränger doch in Politik und Kunst oft weit über das Ziel hinaus. Ihre Kunst wurde Tendenz, Verzerrung und damit lebensunfähig. Nur wenige von ihnen haben sich deshalb durchzusetzen verstanden. Aber sie sind trotzdem bedeutungsvoll durch den kräftigen Anstoß, den sie der realistischen Kunst gegeben haben. Besonders die politische Dichtung hat aus der Bewegung Nutzen gezogen. —

Den Übergang von der Romantik zum Realismus stellt dar:

### Heinrich Heine.

A.: Buch der Lieder R. 2231/32. Neue Gedichte R. 2241.

Tiefe des Gefühls und Anmut der Empfindung, feurige Phantasie und warmer Natursinn zogen ihn von Natur zur romantischen Lyrik, wie die Perlen seiner Lyrik es erweisen. So steht er in seiner Jugend mit den führenden Geistern der Romantik (Schleiermacher, Souqué und Chamisso) in Verbindung und freundschaftlichem Verkehr. Geradezu bestimmenden Eindruck machte auf ihn nach seinem eigenen Zeugnis in Bonn A. W. Schlegel, dem er in einem Sonett seinen Dank abstattet mit den Worten:

„und dir, mein hoher Meister, soll ich's danken,  
wird einst das schwache Reislein Blüten tragen.“

Neben Brentano und Eichendorff war es dann Byron, dessen Freiheitsdrang, glutsprühende Sinnenlust und Weltschmerz Heine in seinen Bann zog. Von den Romantikern hat er die treffenden Wirkungen romantischer Stimmungen und die Meisterschaft

in der Wortmusik, aber auch die alles zersetzende Ironie, das rücksichtslose Zersetzen der Anschauungs- und Gefühlswelt durch das reflektierende Ich. „Er steht seinen Gefühlen skeptisch beobachtend gegenüber, und um sie ja nicht als banal oder sentimental erscheinen zu lassen, läßt er sie in das Gegenteil umschlagen“, wie Biese treffend Heines Ironie psychologisch erklärt. Dadurch erzielt er jene eigentümliche Vermischung von romantischer Weltabgerücktheit mit Alltäglichem, Banalem, die uns meist den Kunstgenuß verfehlen. Man fühlt bei den meisten Dichtungen förmlich dieses Streben des Dichters, sein Ich in den Vordergrund zu drängen und auf diese Weise Effekte hervorzubringen und um jeden Preis zu wirken.

Trotz alledem aber sind ihm, wenn wir von der schmutzig-erotischen und frech-zynischen Note absehen, geradezu geniale Leistungen in der Lyrik gelungen, die ihm ohne Zweifel Unsterblichkeit sichern. Schon im „Buch der Lieder“ und dann in den „Neuen Gedichten“ sind wunderschöne, liebevolle Poesien, die in ihrer volksliedmäßigen Schlichtheit, ihrer herzbekörenden Melodik eine bezau-bernde, unvergeßliche Wirkung haben und schon heute volkstümlich sind.

Solche dem Volksliedton angenäherten lieblichen Dichtungen sind:

„Im wunderschönen Monat Mai“ . . . .

und trotz der Sentimentalität

„Und wüßten's die Blumen, die kleinen“ . . .

Und wüßten's die Blumen, die kleinen,  
Wie tief verwundet mein Herz,  
Sie würden mit mir weinen,  
Zu heilen meinen Schmerz.

Und wüßten's die Nachtigallen,  
Wie ich so traurig und krank,  
Sie ließen fröhlich erschallen  
Erquickenden Gesang.

Und wüßten sie mein Wehe,  
Die goldnen Sternelein,  
Sie kämen aus ihrer Höhe  
Und sprächen Trost mir ein.

Die alle können's nicht wissen,  
Nur eine kennt meinen Schmerz:  
Sie hat ja selbst zerrissen,  
Zerrissen mir das Herz.

Voll tiefer Tragik ist das der Volksliedtechnik abgelauschte:

Ein Jüngling liebt ein Mädchen,  
Die hat einen andern erwählt;  
Der andere liebt eine andre,  
Und hat sich mit dieser vermählt.

Das Mädchen heiratet aus Ärger  
Den ersten besten Mann,  
Der ihr in den Weg gelaufen;  
Der Jüngling ist übel dran.

Es ist eine alte Geschichte,  
Doch bleibt sie immer neu;  
Und wem sie just passieret,  
Dem bricht das Herz entzwei.

Einem rheinischen Volksliede hat Heine die herzerzermahnende Liebestragödie abgelauscht:

Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht,  
Er fiel auf die zarten Blaublümlein,  
Sie sind verwelfet, verdorret.

Ein Jüngling hatte ein Mädchen lieb,  
Sie flohen heimlich vom Hause fort,  
Es wußt' weder Vater noch Mutter.

Sie sind gewandert hin und her,  
Sie haben gehabt weder Glück noch Stern,  
Sie sind verdorben, gestorben.

Wenn er auch nicht, wie früher angenommen wurde, Schöpfer der Lorelei-Sage ist — Brentano hat, wie oben erwähnt, die von echter Rheinromantik erfüllte Lore-Lan-Sage erfunden — so haben doch erst Heines glatte Verse der Sage die volkstümliche Form gegeben. („Ich weiß nicht, was soll es bedeuten.“) Von lieblichstem Dufte herzinniger Liebe erfüllt, in seiner Einfachheit herzbezaubernd und in seiner Melodie süß einschmeichelnd ist das Lied:

Du bist wie eine Blume  
So hold und schön und rein;  
Ich schau' dich an, und Wehmut  
Schleicht mir ins Herz hinein.

Mir ist, als ob ich die Hände  
Aufs Haupt dir legen sollt';  
Betend, daß Gott dich erhalte  
So rein und schön und hold.

Mit ihm läßt sich nur noch das reizende Frühlingslied vergleichen:

Leise zieht durch mein Gemüt  
Liebliches Geläute.  
Klinge, kleines Frühlingslied,  
Kling hinaus ins Weite!

Kling hinaus bis an das Haus,  
Wo die Blumen sprießen!  
Wenn du eine Rose schaust,  
Sag, ich lass' sie grüßen!

In seiner Phantastik hat er oft die Kunstmittel der Romantik ins Groteske gesteigert und unnatürliche Bilder gebraucht, so „weisen nicht nur die Sterne, sprechen die Bäume, schauen uns die Blumen an..., sondern... auch die Blumen fchern und kosen; die Rosen werden „sinnlich rot“ oder „trunkenrot“, die Lilien „nerventrant“ und die Tulpen „geschminkt“ genannt“ (Biese). Ist Heine auch meist nur geschickter Nachbildner romantischer Formen und Stoffe, nicht Schöpfer, so hat er doch ein Gebiet geradezu entdeckt und der Poesie erobert, das ist die Poesie des Meeres. In seinem Zyklus „Die Nordsee“ hat er ganz die majestätische Größe der Nordsee erfaßt, die er in allen Formen und Farben belauscht und in seinen freien Rhythmen unnachahmlich gestaltet. Ein markantes Beispiel dafür ist das Gedicht:

#### Sturm.

Es wütet der Sturm,  
Und er peitscht die Wellen,  
Und die Well'n, wutschäumend und bäumend,



Türmen sich auf, und es wogen lebendig  
Die weißen Wasserberge,  
Und das Schifflein erklimmt sie  
Hastig — mühsam,  
Und plötzlich stürzt es hinab  
In schwarze, weitgähnende Flutabgründe —  
O Meer!  
Mutter der Schönheit, der Schaumentstiegenen!

Daß wir übrigens in den sogenannten „freien Rhythmen“ nicht ein Abbild der unsteten, zügellosen Dichterseele, sondern vielmehr den Sieg des neuern Formgesetzes zu erkennen haben, ist mir zweifellos. Heine scheint im Anschlusse an die ebenfalls aus ihrem musikalischen Formgefühl heraus den sogenannten freien Rhythmus bevorzugende Romantik das Gesetz des inneren Rhythmus — d. i. die innigste Durchdringung von Stoff und Form — zuerst klar erfasst und meisterhaft angewandt zu haben. Das geht schon aus diesen Versen hervor. Das Herandrängen der Wellen ist z. B. ganz sinnfällig gemalt im steigenden Rhythmus und in der von Zeile 1 zu Zeile 3 allmählich ansteigenden Silbenzahl, bis in den Worten „Türmen sich auf —“ Wellen- und Tonhöhe erreicht sind. Markig wogen dann die weißen Wasserberge im schwerfälligen Rhythmus, der dann hastig vom leichten Rhythmus und der Tonhöhe (!) der das gleitende Schifflein begleitenden Verse übertönt wird. Von dem Wasserberge fühlen wir dann förmlich — in den fallenden Rhythmen ist es unnachahmlich schön sinnfällig gemacht — das Schifflein „plötzlich hinab in schwarze, weitgähnende Flutabgründe“ — stürzen. Dann der demütiges Versinken und jauchzende Lust zugleich atmende Ausruf in den wenigen Lauten: O Meer! setzt markig das Thema. Ist das nicht wirklich größere, wenigstens künstlerischere Gebundenheit als die Silbenzahl oder der regelmäßige Wechsel von Hebung und Senkung, die auf den Inhalt keinerlei Bezug nehmen?

Von ähnlicher Meisterschaft in der Beherrschung der inneren Form zeugen die den Gipfel der Meeresromantik erklimmenden Verse, die Lenaus Entzücken hervorgerufen haben:

Es ragt ins Meer der Runenstein,  
Da sitz' ich mit meinen Träumen,  
Es pfeift der Wind, die Möven schrein,  
Die Wellen, die wandern und schäumen.

Ich habe geliebt manch schönes Kind  
Und manchen guten Gesellen —  
Wo sind sie hin? Es pfeift der Wind,  
Es schäumen und wandern die Wellen.

Natur und Menschenleben sind hier mit wenigen Strichen in engste Verbindung gesetzt und lassen tiefe Zusammenhänge ahnungsvoll hindurchschimmern. Romantisch ist auch das Hineinflüchten in das Reich der Phantasie in „Seegespenst“, „Abenddämmerung“, „Sturm“, der Subjektivismus in „Krönung“, „Erklärung“, die pantheistische Belebung der Natur in den Gedichten „Sol und Luna“, „Nerëiden“, „Die weißen Meerwände“. Am meisten wundern wir uns wohl, daß Heine nicht nur den kleinen Liederton der Romantik beherrscht, sondern auch volle Register zu ziehen weiß, die an Sturmesausen heranreichen. Das liegt wohl an der Verwandtschaft der Naturmacht mit seinem Seelenleben. Sein Herz gleicht in der That ganz dem Meere, hat Ebbe, Sturm und Flut. Auch die erhabenste Naturandacht weiß er in Verse zu fassen:

#### Frieden.

Hoch am Himmel stand die Sonne,  
Von weißen Wolken umwogt;  
Das Meer war still,  
Und sinnend lag ich am Steuer des Schiffes,  
Träumerisch sinnend, — und, halb im Wachen  
Und halb im Schlummer, schaute ich Christus,  
Den Heiland der Welt.  
Im wallend weißen Gewande  
Wandelt' er riesengroß  
Über Land und Meer;  
Es ragte sein Haupt in den Himmel,  
Die Hände streckt' er segnend  
Über Land und Meer;  
Und als ein Herz in der Brust

Trug er die Sonne,  
Die rote, flammende Sonne;  
Und das rote, flammende Sonnenherz  
Goß seine Gnadenstrahlen  
Und sein holdes, liebseliges Licht,  
Erleuchtend und wärmend,  
Über Land und Meer.

Wie traurig ist es doch, daß der Dichter solche Werke seiner Künstlerhand im nächsten Augenblicke wieder mit zynischer Miene zerstören konnte! Man wird es angesichts solcher Kunstleistungen schmerzlichst bedauern, daß der Pessimismus und die Charakterlosigkeit seine besten Lieder vergiftet haben, und auch heute noch, wo wir doch manche Verbitterung in seinem Leben verstehen, können wir viele Gedichte nur mit tiefer Entrüstung und innerer Beschämung lesen. Das gilt besonders von den Schmäh- und Spottliedern auf Deutschland und besonders Preußen und seine Zeitgenossen Friedrich Wilhelm III. und IV., Ludwig I., Schelling, Wagner und die Schwaben, die er in der zweiten Periode von Paris, seiner zweiten Heimat, mit Hohn und Spott überschüttete und mit niedrigster Polemik verfolgte. Doch auch unter diesen Schläden glimmt oft ein leuchtender Funke, seine Liebe zum Heimatlande. Gelegentlich entschlüpft ihm ein eigenartiges Geständnis, das sein wahres Herz enthüllt, so im Inklus „Deutschland“ Kaput XXIV:

Ich sehnte mich nach dem blauen Rauch,  
Der aufsteigt aus deutschen Schornsteinen,  
Nach niedersächsischen Nachtigall'n,  
Nach stillen Buchenhainen.

Ich sehnte mich nach den Plätzen sogar,  
Nach jenen Leidensstationen,  
Wo ich geschleppt das Jugendkreuz  
Und meine Dornenkronen.

Ich wollte weinen, wo ich einst  
Geweint die bittersten Tränen —  
Ich glaube, Vaterlandsliebe nennt  
Man dieses törichte Sehnen.

Ich spreche nicht gern davon; es ist  
Nur eine Krankheit im Grunde.  
Verschämten Gemütes verberge ich stets  
Dem Publika meine Wunde.

Soldat Heimweh zittert durch die schönen Verse:

Ich hatte einst ein schönes Vaterland.  
Der Eichenbaum  
wuchs dort so hoch, die Veilchen nickten sanft.  
Es war ein Traum.

Das küßte mich auf deutsch und sprach auf deutsch  
(man glaubt es kaum,  
wie gut es klang) das Wort: „Ich liebe dich!“  
Es war ein Traum.

Einen versöhnenden Ausklang gewinnt sein Leben in der dritten Periode, aus der er von der „Matragengruft“ manch mutiges und ergreifendes Lied uns im „Romancero“ hinterlassen hat (Schelm von Bergen, Lazaruslieder, An die Mouche). Wir stimmen Biese gern zu, wenn er über diesen Zeitraum so urteilt: „Niemand wird ohne tiefe Erschütterung diese in allem Elend so mutigen, gedankenvollen, klaren und ehrlichen Dichtungen lesen, die Heine vor Schwäche welcher ruhigen Stetigkeit er sich auch jetzt noch getreu bleibt, ein welcher ruhiger Stetigkeit er sich auch jetzt noch getreu bleibt, ein Spieler mit dem Leben, in dessen Lachen ein wenig Eitelkeit, ein wenig Pose, viel Schmerz und viel Geist steckt, der wird ihm seine Schwächen, die er mit solcher Offenheit, mit Grazie fast, zu tragen wußte, verzeihen. Mit wie unverwüßlicher Liebe hält er auch jetzt noch am Leben fest:

Mein Tag war heiter, glücklich meine Nacht.  
Mir jauchzte stets mein Volk, wenn ich die Feier  
der Dichtkunst schlug. Mein Lied war Lust und Feuer,  
hat manche schöne Gluten angefaßt.

Noch blüht mein Sommer, dennoch eingebracht  
hab' ich die Ernte schon in meine Scheuer —  
Und jetzt soll ich verlassen, was so teuer,  
so lieb und teuer mir die Welt gemacht!

Der Hand entsinkt das Saitenspiel. In Scherben  
zerbricht das Glas, das ich so fröhlich eben  
an meine übermüt'gen Lippen preßte.

O Gott, wie häßlich bitter ist das Sterben!  
O Gott, wie süß und traulich läßt sich leben  
in diesem traulich süßen Erdenneste!

### b) Die politischen Lyriker.

A.: Otto Hellinghaus, Vom „jungen Deutschland“ bis zur Gegenwart. (Auswahl der Dichtung) Bibl. deutscher Klassiker, Freiburg (Herder) o. J.

E.: W. Kosch, Die deutsche Lyrik unter dem Einfluß der Tendenzen vor und nach 1848. Z.D.U. XXVII (1913) 3. Heft, S. 161 ff.

Außer Heine, der übrigens mehr Romantiker ist, hat das Junge Deutschland keine namhaften Lyriker aufzuweisen; sie bevorzugen in ihren politischen Tendenzen die Prosaform, Novelle wie Roman und das Feuilleton. Aber verwandt mit ihnen sind die politischen Lyriker von 1840—48, die im Bunde mit der deutschen Burschenschaft nach politischer Freiheit und nationaler Einigung strebten. Diese liberalen und nationalen Ideen erhielten neuen Anstoß durch die Gier Frankreichs nach dem linken Rheinufer und die Kriegsdrohung, die in Deutschland schnell und klar beantwortet wurde. Beckers „Sie sollen ihn nicht haben“ und Schneckenburgers „Die Wacht am Rhein“ spiegeln uns die Entrüstung und das nationale Einigkeitsgefühl in Deutschland wider. Die mit Friedrich Wilhelm IV., dem Romantiker, einsetzende Reaktion entflammete den Liberalismus. So traten dann mit Heroldsrufen unsere Dichter auf den Plan. Aber bei ihnen allen, Freiligrath, Hoffmann, Herwegh und Grün, ist merkwürdigerweise nicht ihre politische, sondern die unpolitische Lyrik volkstümlich geworden.

### Ferdinand Freiligrath.

A.: R. 4911—12. Paul Zaunert, Freiligraths Werke, Lpz. und Wien (Bibl. Inst.) o. J. Julius Schwering, Freiligraths Werke, Berlin o. J. (Gold. Klaff.).

E.: W. Erbach, Freiligraths Übers. aus dem Engl. Diss. Mstr. 1908. A. Volbert, S. S. als politischer Dichter. (Münst. Beitr. 3. Heft) Mstr. 1907.

Ein eigenartiger Gegensatz ist, wie Wilhelm Kosch treffend ausführt, zwischen Leben und Dichtung Freiligraths festzustellen. Was



er nicht besaß, was Beruf und Heimat ihm nicht boten, suchte er wenigstens in seiner Phantasie zu erreichen. So stürzt sich der im Grunde konservativ gesinnte Mann in der Dichtung in die verwegendsten Revolutionsphantasien; mit seinem Herzen tief in deutscher Erde verankert, schweift er phantastisch in Glutwüsten fremder Welten umher; als kühl berechnender Kaufmann ist er der erotische Romantiker in der Dichtung gewesen.

Scharfe Beobachtungsgabe, blühende Phantasie und ein reiches Gemüt sind die Grundkräfte seiner Seele, die sich auch in der Lyrik offenbaren. Seine Domäne ist darum das plastisch-anschauliche, lyrisch-epische Gedicht mit einem starken Einschlag von Rhetorik, nicht die musikalische, liedhafte Lyrik. Sein farbenfreudiges Auge schwelgte in den Lichteffekten des Orients, sein malerisch geschulter Blick erfaßte plastisch das Eigenartige jeder Landschaft. Der phantastische Sinn trieb ihn, alles mit Farbe und Gestalten zu füllen. Hier in der orientalischen und erotischen Dichtung ist seine Eigenart ganz zum Ausdruck gekommen. (Am bekanntesten ist in dieser Beziehung „Der Löwenritt“.) Allerdings ist sie für uns Modernen, die wir ein genaueres Eingehen auf die Psyche der Landschaft und ihrer Bewohner verlangen, wenig genießbar. Besser kommen seine Vorzüge: Meisterschaft im Nachempfinden, ein sicheres Gefühl für die Ausdrucksmittel unserer Sprache und sein feinentwickeltes Formtalent, zur Geltung in den Übertragungen. Hier hat er Bedeutendes geleistet und als einer der ersten Vermittler englischer Kultur hohe Verdienste sich erworben.

Um 1844 ging er ins Lager der politischen Poeten. Dem „Glaubensbekenntnis“ folgten „Ca ira“ (1847) und „Neue politische und soziale Gedichte“ (1849 und 1851), in denen er stürmischen Protest erhebt gegen die bisherige Gesellschaftsordnung. Während er im „Glaubensbekenntnis“ im ganzen den Standpunkt des maßvollen Liberalismus vertritt, trat er in „Ca ira“ offen als Herold und Prophet der Revolution auf. Sie sind der Ausbruch seiner innersten Natur, deren Lebelement Kampf ist, und in der das demokratische Bewußtsein in aller Ursprünglichkeit erwacht ist. In Bildern von großartiger Symbolik erschaut er den kommenden Völkerlenz im

Eispalaſt.

II.

Die ihr der Völker heil'ge Blut abdämmtet von der Freiheit  
Meer: —

.....  
Noch ſchwelgt ihr in dem blihenden [Eispalaſt] und tut in  
eurem Dünkel traun,  
Als käme nun und nie der Lenz, als würd' es nun und nimmer  
taun!  
Doch mählich ſteigt die Sonne ſchon, und weich erhebt ſich  
ſchon ein Wehn;  
Die Decke tropft, der Boden ſchwimmt — O, ſchlüpfrig und  
gefährlich Gehn!

.....  
Umſonſt, ihr Herrn! Kein Halten mehr! Ihr ſprecht den Lenz  
zum Winter nicht,  
Und hat das Eis einmal gekraucht, ſo glaubt mir, daß es bald  
auch bricht!

In einem andern Lied („Von unten auf“) ſieht er in einem Bilde den Siegeszug des Proletariats gegen das Königtum, und Revolutionsſzenen in erſchütternder Realitiſt ſchildert er in den beiden Gedichten „Wie man's macht“ und „Freie Preſſe“. Daß er in ehrlicher Überzeugung für die Befreiung des Volkes kämpfte, nicht gegen das Königtum überhaupt oder für eine Revolution, das beweißt einmal in der Dichtung ſelbſt die innere Wärme, mit der er für die Enterbten des Schickſals eintritt, ſein ausgeprägter ſozialer Sinn, das leicht erregbare Mitgefühl, und im Leben ſein vielfach gerühmter Drang, Leiden zu mildern und die Freuden anderer zu verſchönern. Ein ſchönes Zeugnis davon legt ab

Requiescat! (1846)

Wer den wucht'gen Hammer ſchwingt,  
Wer im Felde mäht die Ähren,  
Wer ins Mark der Erde dringt,  
Weiß und Kinder zu ernähren,

Wer stroman den Nachen zieht,  
Wer bei Woll' und Werg und Flachse  
Hinterm Webestuhl sich müht,  
Daß sein blonder Junge wachse:  
Jedem Ehre, jedem Preis!  
Ehre jeder Hand voll Schwielen!  
Ehre jedem Tropfen Schweiß,  
Der in Hütten fällt und Mühlen!  
Ehre jeder nassen Stirn  
Hinterm Pfluge! — Doch auch dessen,  
Der mit Schädel und mit Hirn  
Hungernd pflügt, sei nicht vergessen!

Kein Wunder, daß er, als das große nationale und liberale Ziel 1870 erreicht schien, in Begeisterung dem Vaterland zujubelte (Hurra, Germania!, Der Trompeter von Dionville 1870. An Deutschland 1870).

### Georg Herwegh.

A.: Gedichte eines Lebendigen. R. 5341/42.

Unversöhnt mit der monarchischen Verfassung, auch nach der Gründung des neuen Reiches, blieb dagegen Herwegh, der Sänger der Sozialdemokratie. Hinreißend ist sein Pathos in der Darstellung des Freiheitsgefühls. Die Sehnsucht nach Kampfgewühl und Schlachtentod kommt am reinsten zum Ausdruck in dem Reiterlied („Die bange Nacht ist nun herum . . .“). Durch soziale Gedichte von grimmigem Sarkasmus sang er den empörten Arbeitermassen aus der Seele; er ist der Dichter des „Bundesliedes für den Allgemeinen Deutschen Arbeiterverein“. Den Grundton für alle seine politischen Lieder hat er angeschlagen im

#### Lied vom Hasse.

Bekämpft sie ohne Unterlaß,  
Die Tyrannei auf Erden!  
Und heiliger wird unser Haß  
Als unsre Liebe werden.

Bis unsere Hand in Asche stiebt,  
Soll sie vom Schwert nicht lassen;  
Wir haben lang genug geliebt  
Und wollen endlich hassen.

Und doch hat auch sein Herz für Deutschlands Größe geschlagen; er hat an die Weltmission des deutschen Geistes geglaubt. Davon zeugt sein Lied von der deutschen Flotte:

### Die deutsche Flotte.

Erwach, mein Volk, mit neuen Sinnen,  
Blick in des Schicksals goldnes Buch,  
Lies aus den Sternen dir den Spruch:  
Du sollst die Welt gewinnen!  
Erwach, mein Volk, heiß' deine Töchter spinnen!  
Wir brauchen wieder einmal deutsches Sinnen  
Zu deutschem Segeltuch.

Hinweg die feige Knechtsgebärde!  
Zerbrich der Heimat Schneckenhaus!  
Zieh mutig in die Welt hinaus,  
Daß sie dein eigen werde!  
Du bist der Hirt der großen Völkerherde;  
Du bist das große Hoffnungsvolk der Erde;  
Drum wirf den Anker aus!

.....

Es wird geschehn, sobald die Stunde  
Ersehnter Einheit für uns schlägt,  
Ein Fürst den deutscher Purpur trägt  
Und einem Herrschermunde  
Ein Volk vom Po gehorcht bis zum Sunde; ..  
Schon schaut mein Geist das nie Geschaute,  
Mein Herz wird segelgleich geschwellt;  
Schon ist die Flotte aufgestellt,  
Die unser Volk erbaute; ...

### Anastasius Grün.

(Deckname für Anton Graf Auersperg.)

A.: Gedichte R. 4879/80. Werke Ed. Castle. Berlin 1909.

E.: Leo Langer, Humor und Satire in den Dichtungen A. Gr.'s (3.D.A. XX. Bd. 1906, S. 545 ff.).

Dem Feuer und dem Bilderreichtum Freiligraths kommt von den österreichischen Tendenzdichtern am nächsten Anastasius Grün.

Obgleich dem Hochadel angehörend, kämpfte er doch unerschrocken für den Freisinn und Fortschritt im Staat gegen die Herrschsucht des Klerus, gegen die Zensur der Bureaukratie und den Byzantinismus bei Hofe. Mit seinen „Spaziergängen eines Wiener Poeten“ (1831) eröffnete er den Reigen der politischen Dichter. Alles, worüber man im Reiche des Kaisers Franz I. im stillen klagte, strömten die „Spaziergänge“ in breiten Rhythmen aus. Der furchtbare Polizeidruck, die Absperrung vom Ausland nicht nur in wirtschaftlichen, sondern auch in kulturellen Angelegenheiten, die Zensur, die Mißachtung des Volkswillens werden mit offenem Hohn oder in bitterer Ironie dargestellt. Der wuchtige Marschschritt der trochäischen Tetrameter, durch Wilhelm Müllers Griechenlieder in der deutschen Lyrik eingebürgert, erhöht die Wirkung. Trotzdem sind sie von einem starken österreichischen Patriotismus erfüllt. Sie verteidigten die Volksfreiheit, sind aber entschieden monarchistisch gefärbt; sie bekämpfen die Herrschsucht der Geistlichkeit, preisen aber den religiösen Beruf des Priesters. Bei dieser positiven Richtung ist es nicht zu verwundern, daß außer dem Jungen Deutschland auch konservativ Gesinnte wie Uhland, der auch den Leitspruch zu seinen Liedern ihm entnahm, dem Dichter Anerkennung zollten. Grün reiht seine Gedanken aneinander als Eindrücke eines Spaziergängers, der Wien und seine Umgebung durchstreift. Vgl. das folgende Gedicht:

Sern der Stadt, auf einem Hügel, saß ich unterm grünen Baum,  
Der mir säuselnd um die Schläfen spielte wie ein Frühlingstraum;

Frei die Blicke ließ ich schweifen über Felder, Höh'n und Wald,  
Bis die fernen blauen Berge ihnen höh'nend riefen: „Halt!“  
Sieh, da nahmen die Gedanken ihren leichten Wanderstab,  
Schritten über jene Berge — jenseits in das Tal hinab —

.....  
Herrscher dieses schönen Landes, säßest du statt meiner hier,  
Säuselten wie Frühlingsträume um das Haupt die Zweige dir,  
Rieffst du in das Tal hernieder, wie ich's gerne rufen mag:  
„Österreich, du Land des Ostens, auch in dir nun werd' es  
Tag!“ —



Offen und freimütig wendet sich sein Lied

An den Kaiser.

Deine Lande stehn voll Segen, reich und schön wohl ringsumher,  
Frei und reich in goldnen Wogen rollt der Saaten weites Meer,  
Sieh, wie stolz die Wälder rauschen, wie die Reben saftig glühn,  
Voll Metall die Berge ragen, segelreich die Ströme ziehn!  
Und dein Volk, wie ganz dein Boden, nur an Freiheit, ach!  
nicht gleich.

Sieh die edlen Keim' und Blüten, so gesund, so schön und reich!  
Herr, sei du der Frühlingsodem, welcher frei sie wachsen heißt,  
Sei die Sonne, die sie reifet und darüber segnend kreist!

.....

Herr, gib frei uns die Gefangnen: den Gedanken und das Wort!

Sympathischer ist Grüns nichtpolitischer Lyrik, z. B. Familiengemälde, Das Blatt im Buche, Am Strande, Seemärchen, Der treue Gefährte, Zwei Heimgekehrte, Ein Traum.

Nicht vergessen darf hier werden:

August Heinrich Hoffmann von Fallersleben,

R. 4921/22.

dem wir die 1841 auf Helgoland gedichtete Vaterlandshymne „Deutschland, Deutschland über alles“ und das von echter Heimatliebe erfüllte „Zwischen Frankreich und dem Böhmerwald“ danken.

## Nachlassizismus und Poetischer Realismus 1850–1885.

Eichendorff schrieb 1857 am Schluß seiner „Geschichte der poetischen Literatur in Deutschland“: „Tröstlich und als Pfand der Zukunft bedeutungsvoll ist es, zwischen jenen ungeheuren Staubwolken, aus denen uns nur stehende Augen und von Leidenschaften widerlich verzerrte Gesichter entgegenstarren, schon jetzt immer mehreren Dichtern zu begegnen, die das Herz haben, mitten in dieser Verwirrung (des Jungen Deutschland) ein anderes Banner zu entfalten. Wir nennen hier nur Emanuel Geibels ‚Gedichte‘, Adalbert Stifters ‚Studien‘ und Annette von Droste-Hülshoff, die in ihrem ‚Geistlichen Jahr‘ wahrhaft übermächtig mit den Zweifeln und Versuchungen der modernen Bildung ringt, bis Lust und Schmerz sich

in göttlicher Liebe verklären.“ Damit wird von Eichendorff richtig die doppelte Entwicklung angegeben, die an das „Junge Deutschland“ ansetzte: der Klassizismus und der poetische Realismus.

Wie dem gewaltigen Aufschwung des Jahres 1848 zunächst erst eine Reaktion folgte, so greift auch die eine Richtung in der Literatur über die Jungdeutschen und Romantiker zurück zum Klassizismus, dessen formale Schönheit wieder das Ideal ihrer Kunst wurde. Da sich aber der erwachte Wirklichkeitsinn auf die Dauer nicht unterdrücken ließ, so verschmolz die andere mehr realistische Bewegung beide Richtungen in dem sogenannten poetischen Realismus. Das ist der Werdegang der deutschen Literatur von 1850—85 bis zum Hereinbrechen des Naturalismus, mit dem die letzte Periode des 19. Jahrhunderts einsetzte.

#### a) Nachklassizismus (Die Epigonen).

Hauptträger der neuklassischen Richtung wurde eine Dichterschule, die sich unter der Regierung Maximilians I. in München um den 1852 dorthin berufenen Emanuel Geibel scharte. Die bedeutendsten Mitglieder waren Henke, Bodenstein, Wilbrandt, Schack, Dingeldey und Scheffel, zu denen wir noch Greif und Jensen nach ihrer künstlerischen Richtung rechnen dürfen. Als Vorläufer dieser Schule kann man Eichendorff, Hölderlin und Platen betrachten. Die Münchener treten vor allem gegen die liberale, freigeistige Tendenzpoesie der Jungdeutschen auf und wandten sich abseits vom Leben und der Zeit der klassisch-romantischen Idealwelt der „Schönheit“ zu. Zum ersten Male wurde wieder von einer großen Gruppe von Dichtern der Grundsatz ausgesprochen „l'art pour l'art“, d. i.: „Dichtung soll Dichtung sein und keinerlei außer ihr liegende Zwecke verfolgen.“ Ihr Lösungswort ist: „Rückkehr zur Kunst“. Was sie alle kennzeichnet, ist die sorgfältig ausgefeilte Form, in der sie mit der bildenden Kunst wetteifern. Ihr großes Verdienst ist es, daß sie durch das Zurückgreifen auf die Welt- und Lebensanschauung einer geistig hochgerichteten Vergangenheit die Literatur vor Verrohung, einem vorzeitigen Naturalismus bewahrten und der Formlosigkeit in Wort und Vers steuerten. Ihre Vorbilder sahen sie in erster Linie in den Klassikern; auch zu den Romantikern hatten sie mancherlei Beziehungen; Eichendorff, Brentano und den Deutschromantikern

lauschten sie das sangbare Lied ab und teilten ihr Interesse an Vaterland und ausländischer Dichtung.

Ihre Betonung der äußeren Formschönheit hat meist leider zur Verflachung des Gehaltes und Vernachlässigung der inneren Form geführt. Die Glätte und der Wohlklang der Verse macht durchaus den Eindruck des Gefälschten und Gemachten und läßt vielfach die Unmittelbarkeit der Empfindung, des künstlerischen Erlebnisses vermissen. Viele lyrische Dichtungen sind daher nichts anderes als reine Wortkunst. Virtuoso ist als „lyrischer Künstler“ besonders

### Emanuel Geibel.

R. 5731—33.

A.: Ausgewählte Gedichte. Stuttgart (Cotta) 1909. Schulausgabe D. u. Kl. E.: Deckelmann, Was ist uns Geibels Lyrik heute? Z.D.U. XXX (1916), S. 593—607.

In der Zeit der Formlosigkeit und Tendenzdichtung von den Freunden klassischer Kunst maßlos überschätzt, ist er später, besonders im Jahrzehnt des Naturalismus, verhöhnt und vergessen worden und lebt heute eigentlich nur noch als Badischer und Goldschnittslyriker fort. Beides ist ungerecht. Wenn uns auch die Liebeslieder wie „Spielmanns Lied“, „Rühret nicht daran!“, „Wenn sich zwei Herzen scheiden“ in ihrem Gefühlskultus zu süßlich sind und zu wenig persönliches Erleben vermitteln, so ist doch vieles andere ursprüngliche Kunst, so seine Naturlyrik wie „Hoffnung“ (Und dräut der Winter noch so sehr), „Morgenwanderung“ (Wer recht in Freuden wandern will) und „Der Mai ist gekommen“.

Er selbst hat in den „Distichen aus Griechenland“ sein künstlerisches Programm zugleich mit seiner Entwicklung gegeben in folgenden Versen:

Was ich bin und weiß, dem verständigen Norden verdank' ich's:  
Doch das Geheimnis der Form hat mich der Süden gelehrt.  
Auch dem beschwerlichsten Stoff noch abzugewinnen ein Lächeln  
Durch vollendete Form strebe der wahre Poet.

Aber leider muß man mit einem seiner Epigramme sagen:

Die schöne Form macht kein Gedicht;  
Der schön' Gedanke tut's auch noch nicht.  
Es kommt drauf an, daß Leib und Seele  
Zur guten Stunde sich vermähle.

Das ist dem Dichter wohl am besten in seiner Meerespoesie gelungen, die eben bei ihm, dem Lübecker, ein Erlebnis ist. Auf der Harmonie zwischen Mensch und Natur, Seele und Bild, Gemüt und Anschauung beruht z. B. der Zauber des folgenden Gedichtes aus den Ostseeliedern:

Sanft verglimmt des Tages Helle,  
und vom letzten Strahl geküßt  
liegt die glatte Meereswelle  
wie geschmolz'ner Amethyst.

Kaum ein Lüftchen regt die Schwingen,  
Schweigen rings und Abendglut!  
Nur der Fischer leises Singen  
schwebt verhallend auf der Flut.

Jetzt erstirbt's; ihr Nachen gleitet  
ohne Laut dem Hafen zu,  
und um meine Seele breitet  
sich dein Zauber, Meeresruh.

Von ganz ähnlicher Anlage und Wirkung ist das Gedicht:

Meiner Heimat Buchen grünen.

1. Meiner Heimat Buchen grünen  
Schöner dieses Jahr, denn je,  
Und herüber von den Dünen  
Rollt der Wogenschlag der See.
2. Waldesrauschen, Meeresbrausen,  
O, wie wuchs mir wunderbar  
Sonst die Brust von süßem Grausen,  
Wenn ich euern Gruß vernahm!
4. Meeresbranden, Waldeschauer,  
O, so übt auch heut' getreu,  
Übt an meiner tiefen Trauer  
Eure stille Macht aufs neu!
5. Singt dem Müden, Sehnsuchtskranken  
Das verwaisste Herz in Ruh'!  
Deckt mit Ewigkeitsgedanken  
Der Geliebten Grab mir zu!

6. Ach, und wie mein irdisch Wesen  
Euer Hauch mit Kraft durchquillt,  
Laßt mich ahnen ein Genesen,  
Das auch dieses Heimweh stillt!

Am männlichsten tritt uns Geibel in seiner vaterländischen Lyrik entgegen, in der er die Idee der nationalen Einigung seit 1845 verfolgt. (An Georg Herwegh 1842, Klage 1850, Halte die Hoffnung fest 1851, Wann, o wann 1858, Das Lied von Düppel 1864, Am Jahreschlusse 1866, Kriegslied 1870, Am 3. September 1870.) Im „Lied des Alten im Bart“ ersehnt er 1846 das deutsche Kaisertum:

Durch tiefe Nacht ein Brausen zieht  
Und beugt die knospenden Reiser;  
Im Winde klingt ein altes Lied,  
Das Lied vom deutschen Kaiser.

Mein Herz ist wild, mein Sinn ist schwer,  
Ich kann nicht lassen vom Lauschen;  
Es klingt, als zög' in den Wolken ein Heer,  
Es klingt wie Adlers Rauschen.

Viel tausend Herzen sind entsacht  
Und harren wie das meine;  
Auf allen Bergen halten sie Wacht,  
Ob rot der Tag erscheine.

Deutschland, die schön geschmückte Braut,  
Schon schläft sie leis und leiser —  
Wann weckst du sie mit Trompetenlaut,  
Wann führst du sie heim, mein Kaiser?

Und dringender erschallt sein Ruf 1858:

Wann, o wann?

Wann doch, wann erscheint der Meister,  
Der, o Deutschland, dich erbaut,  
Wie die Sehnsucht edler Geister  
Ahnungsvoll dich längst geschaut?



Eins nach außen, schwertgewaltig  
Um ein hoch Panier geschart!  
Innen reich und vielgestaltig,  
Jeder Stamm nach seiner Art!

Der Regenbogen, trotz seiner Buntfarbigkeit doch ein Bild der  
Eintracht, die vielsaitige und doch harmonisch klingende Harfe sind-  
die Symbole seines Zukunftsreiches:

O, wann rauschen so verschlungen  
Eure Farben, Süd und Nord?  
Harfenspiel der deutschen Zungen,  
Wann erklingst du im Akkord?

Sein heißes Flehn:

Laß mich's einmal noch vernehmen,  
Laß mich's einmal, Herr, noch sehn!

Ist erhört worden. Zukunftahnend und freudig bang begleitet seine  
Dichtung den Werdegang des neuen deutschen Reiches. Zuerst, als  
1870 deutsche Siege gemeldet wurden, gab ihm die gemeinsame  
Waffentat die frohe Zuversicht:

Preis euch, ihr treuen Bayern,  
Stahlhart und wetterbraun,  
Die ihr den Wüstengeiern  
Zuerst zerspellt die Klauen!  
Mit Preußens Aar zusammen  
Wie trugtet ihr dem Tod . . .  
Und ihr vom Gau der Katten  
Und ihr vom Neckarstrand  
Und die aus Waldeschatten  
Thüringens Höh'n gesandt:  
Ihr bracht, zum Keil gegliedert,  
Der Prachtgeschwader Stoß!  
Traun, was sich so verbrüdet,  
Das läßt sich nimmer los.

Als die Kunde vom Siege bei Sedan kam, läutete er die Glocken:

Nun laßt die Glocken  
von Turm zu Turm  
durchs Land frohlocken  
im Jubelsturm!

Und als der Friede geschlossen und das deutsche Kaisertum begründet wurde, war sein Sehnen erfüllt. „An Deutschland“ richtete er die Aufforderung:

Drum wirf hinweg den Witwenschleier,  
Drum schmücke dich zur Hochzeitsfeier,  
O Deutschland, mit dem grünsten Kranz!  
Slicht Myrten in die Lorbeerreiser!  
Dein Bräut'gam naht, dein Held und Kaiser,  
Und führt dich heim in Siegesglanz.

So wird Geibel als „Herold des Reiches“, wie ihn Kronprinz Friedrich Wilhelm in einem Briefe an Ernst Curtius genannt hat, fortleben im dankbaren Gedächtnis der Deutschen, auch wenn seine Lyrik längst verwelkt ist.

### Hermann Lingg.

A.: Ausgewählte Gedichte, Stuttgart (Cotta) 1905.

Geibel führte Linggs „Gedichte“ 1853 treffend so ein: „Hier ist weder wohlfeiles, bloß äußerliches Formtalent noch leichtbefriedigter Dilettantismus; hier ist endlich einmal wieder der notwendige Erguß einer ursprünglichen Dichternatur; hier ist ein neuer, eigentümlicher Inhalt, in eigentümliche, meist scharf ausgeprägte Formen geschlossen.“ Das Neue liegt bei ihm in philosophischer Anschauung der Geschichte, also in dem historischen Charakterbild von Personen und Momenten, das er mit großartiger Phantasie entwirft. Seine Muse versetzt uns kühn zu den ruhmreichen Stätten: Dodona und Palästina, Pompeji und Capri, Madeira und Catania und versenkt sich in die Seele mythischer und historischer Helden: Niobe, Praxiteles, Pausanias und die Kreuzritter. Vgl. die Gedichte „Salamis“, „Die Römerstraße“, „Der Untergang Pompejis“ und „Der Kreuzritter“. Hier offenbaren sich trefflich Linggs epische Begabung und sein historischer Sinn.

Dasselbe eigenartige Gepräge haben die Gedichte, die den Stoff der Gegenwart entnehmen. Zeichneten sich die historischen Gedichte durch kühne Phantastik und markante Sprache aus, so weiß er in den Naturdichtungen sich gemütvoll ins Innere der Natur zu versenken und in lieblichen Klängen zu singen. Nach romantischem Vorbilde

taucht er liebevoll in die Seele der Natur ein; so könnte „Walbnacht“ fast von Eichendorff stammen. Wieder an Storm erinnert  
Nebeltag.

Nun weicht er nicht mehr von der Erde  
Der graue Nebel, unbewegt;  
Er deckt das Feld und deckt die Herde,  
Den Wald und was im Wald sich regt.  
Er fällt des Nachts in schweren Tropfen  
Durchs welke Laub von Baum zu Baum,  
Als wollten Elfengeister klopfen  
Den Sommer wach aus seinem Traum.  
Der aber schläft, von kühlen Schauern  
Tief eingehüllt, im Totenkleid.  
O, welch ein stilles, sanftes Trauern  
Beschleicht das Herz in dieser Zeit!  
Im Grund der Seele winkt er leise,  
Und vom dahingeschwund'nen Glück  
Beschwört in ihrem Zauberkreise  
Erinn'ung uns den Traum zurück.

Ähnlich ist „Mittagszauber“ und „Spätherbst“. Töne tiefster Empfindung klingen an in der „letzten Bitte“, die ein Mörke gedichtet haben könnte:

Immer leiser wird mein Schummer,  
Nur wie Schleier liegt mein Kummer  
Zitternd über mir.  
Oft im Traume hör' ich dich  
Rufen drauß vor meiner Thür;  
Niemand wacht und öffnet dir;  
Ich erwach' und weine bitterlich.  
Ja, ich werde sterben müssen;  
Eine andre wirst du küssen,  
Wenn ich bleich und kalt,  
Eh' die Maienlüfte wehen,  
Eh' die Drossel singt im Wald;  
Willst du mich noch einmal sehen,  
Komm, o komme bald!

Auch darin unterscheidet sich Lingg vorteilhaft von den andern Münchnern, daß er mit seinen Gedanken mitten in der neuen Zeit steht. Wie in dem Gedicht „Die Römerstraße“ durch die historische Straße plötzlich der moderne Eisenbahnzug saust, so schrecken moderne Laute auch den Historiker auf. Mit den Schwächsten und Ärmsten hat er Mitgefühl und versenkt sich in ihre Not. („Die Schiffersfrau.“) Geradezu sozial denkt er in

### Sürbitte.

Gedenke, daß du Schuldner bist  
Der Armen, die nichts haben,  
Und deren Recht gleich deinem ist  
An allen Erdengaben!  
Wenn jemals noch zu dir des Lebens  
Gesegnet gold'ne Ströme gehn,  
Laß nicht auf deinen Tisch vergebens  
Den Hungrigen durchs Fenster sehn!  
Verscheuche nicht die wilde Taube,  
Laß hinter dir noch Ähren stehn  
Und nimm dem Weinstock nicht die letzte Traube!

### Paul Hense.

Der vielseitigste und formgewandteste unter den Münchnern ist Hense, der Meister der Novelle. Aber auch seine Lyrik ist beachtenswert, weil sie uns die Eigenart des Künstlers am besten spiegelt. Das Studium der klassischen Sprachen und sein Aufenthalt in Italien sind bestimmend für seine Entwicklung: ihnen dankt er den Schönheitskultus und die Italiensehnsucht, die allen Dichtungen das Gepräge geben.

Der Schönheit Priester ist er darum mit Recht genannt worden. Vor allem sucht er das in der Form zu erreichen. „Fein, zierlich, wie von sensitiven Händen geformt“ (Linde) ist das bekannte Gedicht:

### Über ein Stündlein.

Dulde, gedulde dich fein!  
Über ein Stündlein  
Ist deine Kammer voll Sonne.

Über den First, wo die Glocken hangen,  
Ist schon lange der Schein gegangen,  
Ging in Türmers Fenster ein.

Wer am nächsten dem Sturm der Glocken,  
Einsam wohnt er, oft erschrocken,  
Doch am frühesten tröstet ihn Sonnenschein.

Wer in tiefen Gassen gebaut,  
Hütt' an Hüttlein lehnt sich traut,  
Glocken haben ihn nie erschüttert,  
Wetterstrahl ihn nie umzittert,  
Aber spät sein Morgen graut.

Höh' und Tiefe hat Lust und Leid.  
Sag ihm ab, dem törichtsten Neid:  
Anderer Gram birgt andre Wonne.

Dulde, gedulde dich fein!  
Über ein Stündlein  
Ist deine Kammer voll Sonne.

Leichtigkeit und Gewandtheit, Wohlklang und Anschaulichkeit  
offenbaren den echten Henße. Das zeichnet besonders auch das

#### Lied von Sorrent

aus, das mit seinen wiegenden Rhythmen uns die Schönheit italienischer Landschaft in der Schönheit der dichterischen Form empfinden läßt. Henße ist ohne Italien nicht zu denken; hier sind die schönsten Dichtungen entstanden. Voll südlichen Duftes sind die „Landschaften mit Staffage“, in denen sich zugleich Henße als Landschaftsmaler auszeichnet.

**Martin Greif** (Friedrich Hermann Frey, 1839—1911).

A.: Gedichte<sup>3</sup> Leipzig (Amelang) 1907. Auswahl aus Gr.s Gedichten (Sahr). Leipzig (Amelang). Liedertraum. Eine Auswahl aus dem Buche der Enriß. (Kosch) Leipzig (Amelang) 1911. Neue Lieder und Mären. Leipzig (Amelang).

E.: Wilhelm Kosch, Martin Greif in seinen Werken<sup>2</sup>. Leipzig (Amelang) 1909. Dort auch die weitere Literatur.

Wenn Greif auch äußerlich zu den Münchener Klassizisten gehört, so hat er doch eigentlich nicht viel mit ihnen gemein. Schon



in der Bevorzugung des Volkstümlichen auf Kosten der glatten Form und des reinen Reimes offenbart sich die Wesensverschiedenheit. Vor allem aber zeichnet sich seine Poesie durch Anschaulichkeit, Frische und Unmittelbarkeit, Kennzeichen echter Kunst, aus, während die Münchener mehr Formtalente oder Verskünstler waren. Kein Geringerer als Klaus Groth zählte darum Greif zu den besten Lyrikern seiner Zeit. „Seine Empfindung ist echt, sie gehört ihm selbst an; er singt nicht nach der Schablone, nicht nach beliebten Mustern“, rühmt er von Greif. Avenarius' Lob eröffnete dem Dichter einen weiten Kreis von Verehrern, und selbst die Naturalisten der Conradtschen Gesellschaft feierten ihn als „ein lyrisches Genie allerersten Ranges“ und einen Stilpräger voll zwingender Kraft. Nur die Zeit, die einem weltbürgerlichen Naturalismus und französischen Formenkultus huldigte, hat ihn verdrängt. Kein Wunder; liegen doch die Wurzeln seiner Kunst im deutschen Volkstum.

1. Unterrichtsziel: Greifs Begabung, das Gedankenhafte (die Reflexion) mit Anschauung zu erfüllen.

Storms treffende Charakteristik echter Kunst: „Von einem Kunstwerk will ich wie vom Leben unmittelbar und nicht erst durch die Vermittelung des Denkens berührt werden; am vollendetsten erscheint mir daher das Gedicht, dessen Wirkung zunächst eine rein sinnliche ist, aus der sich dann die geistige von selbst ergibt, wie aus der Blüte die Frucht“, trifft selbst bei der Gedankenlyrik Greifs zu; ein Beweis, wie gegenständlich und urwüchsig seine dichterische Phantasie war. Wie bewerkstelligt das der Dichter? Das Gedankenhafte tritt in den Hintergrund und versteckt sich hinter sinnlich anschaulichen Bildern. Dafür ein Beispiel:

#### Herbstgefühl.

Wie ferne Tritte hörst du's schallen,  
Doch weit umher ist nichts zu sehn,  
Als wie die Blätter träumend fallen  
Und rauschend mit dem Wind verwehn.

Es dringt hervor wie leise Klagen,  
Die immer neuem Schmerz entstehn,  
Wie Wehruf aus entschwind'nen Tagen,  
Wie stetes Kommen und Vergehn.

Du hörst, wie durch der Bäume Gipfel  
Die Stunden unaufhaltsam gehn,  
Der Nebel regnet in die Wipfel,  
Du weinst und kannst es nicht verstehn.

Eigentlich treten hier nur unsere Sinne, Ohr und Auge, in Tätigkeit. Wir schauen die herbstlichen Bilder und hören das Sterben und Vergehen in der Natur. Das Gedankenhafte bleibt ganz im Hintergrund und teilt sich uns als ein ungewisses Gefühl mit. Der eintönige, hohle Reim verstärkt den wehmütigen Eindruck. Ebenso kunstvoll treten äußere Bilder in den Vordergrund und münden allmählich in die persönliche Reflexion in folgendem Gedicht:

### Jugendliebe.

Denkst du an den Sommertag,  
Da wir früh uns fanden  
Und allein am grünen Hag  
Junge Rosen banden?

Lerchen in der blauen Luft  
Sangen ungesehen,  
Ferne lag der Morgenduft  
Über allen Höhen.

Standen still uns zugewandt,  
Mochten träumend scheinen —  
Wohl ich fühlte deine Hand  
Manchmal in der meinen.

Plötzlich schlugst du auf den Blick,  
Alles war gestanden —  
Sag' wohin ist Ruh' und Glück,  
Seit wir da uns fanden?

Die Schönheit dieses Gedichtes liegt in dem allmählichen Fortschreiten vom Wahrnehmbaren zum Unendlichen, unsagbaren seelischen Erleben. Trotz aller Gedanken und Empfindungen herrscht im ganzen Gedicht die Anschaulichkeit. Weitere Beispiele sind „Ihr Grab“ und „Ahnung im Mai“.

Daß Greif kein bloßer Nachahmer, sondern ein elementarer, aus echt künstlerischem Naturdrang heraus schaffender Künstler ist,

geht vor allem aus der Wahl einfacher Stoffe hervor, die doch die größte subjektive Zutat erfordern. Auch an sich ganz unbedeutende Gegenstände vermag eben nur die Persönlichkeit eines Künstlers zur Poesie zu verklären. Das aber ist Greif völlig gelungen. Ein allgemein menschliches Gefühl wird durch einfache Motive erregt in dem Gedicht:

### Meine alte Uhr.

Die Uhr in meiner Stube  
Stammt aus Großmutters Zeit;  
Es liegt in ihrem Summen  
Ein Ton von Zärtlichkeit.

Wir haben sie als Kinder  
So gehen schon gehört,  
Eh' noch das kalte Leben  
Den Jugendtraum zerstört.

Und sie auch wie ermüdet  
Taugt in die Welt nicht mehr.  
Im Zeitlauf mitzukommen  
Wird ihr, der Alten, schwer.

Sie schlägt verkehrt die Stunden,  
Wenn sie nicht rasten will;  
Und nicht mehr währt es lange,  
Steht sie für immer still.

Durch Einfachheit des Stoffes und Gemütsiefe ähnlich ausgezeichnet sind: „Die Einsame“, „Ihr Fenster“, „Vergangen“, „Alte Einkehr“ und „Zwei Salter“.

2. Unterrichtsziel: Greifs Kunst, das Anschauliche mit Leben zu erfüllen.

Die Kunst Greifs, anschaulich zu gestalten, feiert die höchsten Triumphe im Naturbild. Seine Phantasie setzt hier alles Gegenständliche in Leben und Bewegung um. Diese metaphorische Gabe bewundern wir z. B. in dem Gedicht:

### Nach Sonnenuntergang.

Der Sonne letzte Feuerspur  
Erhellst noch mild des Dorfes Flur,  
Von dort in die Getale weit  
Herrscht Öde und Verlassenheit.  
Die Bergesgipfel voller Ruh  
Hüllt schlafendes Gewölke zu,  
Die ferner, nah' dem Himmelszelt,  
Sehn fremd aus einer andern Welt.

Von Lebenswahrheit erfüllt ist auch das Naturbild in  
Stromwildnis.

Des Stromes dunkle Forste  
Ruhn still und unbelebt,  
Hoch über seinem Horste  
Der wilde Habicht schwebt.  
Kaum unterbricht das Schweigen  
Der Wellen gleicher Lauf:  
Die blauen Berge steigen  
Dahinter träumend auf.

Einen besonderen Reiz übt aus das Fortschreiten von der toten  
Natur zu belebten Wesen in dem stimmungsvollen Gedicht:

### Der Garten im Gebirge.

Im Gebirg auf grüner Matte,  
In der Gletscher Angesicht,  
Liegt ein Haus, das kühler Schatte  
Bald umgibt, bald Sonnenlicht.  
Wenn im Tal die letzten Rosen  
Lange schon verblichen sind,  
Triffst du hier, wo Söhne tosen,  
Erst erwacht das Sommerkind.  
Lilien auch und Feuernelken,  
Du erlebst sie noch einmal,  
Wie nach irdischem Verwelken  
Du es hoffst im Himmelsaal.

Träumend bleibst du wohl am Pfade  
Vor dem Garten stille stehn,  
Und du fühlst geheime Gnade,  
Und du ahnst ein Wiedersehn.

Kosch<sup>1)</sup> erläutert diese Naturpoesie treffend so: „Bis in die einzelnen Ausdrücke und Worte hinein weiß der Dichter die Schilderung zu beseelen und in Handlung umzusetzen. Sogar den Gletscher vermenschlicht er, indem er uns sein Angesicht schauen läßt. Und die Rose erwacht und stirbt wie wir. Die Wolken wallen, türmen sich, weichen; die Sonnenlichter spielen unstill, der Schimmer des Mondes klimmt herauf; der Wasserfall wälzt sich von den Höhen herab, die Wogen plaudern kose mit dem Schiffe, sie ziehen tanzend dahin, die Städte an den Ufern laden gastlich: alles in diesen Gedichten ist lebendig und bewegt.“

### 3. Unterrichtsziel: Greifs schlichte Volkstümlichkeit.

Greifs Naturbegabung, die wesentlich im Gegenständlichen liegt, führte ihn zur Volkspoesie, der er technische Kunstgriffe ab-  
sah, z. B. das Rollenlied und die „dramatische Enrie“. Wie im Volkslied tritt der Dichter in allen möglichen Rollen als Schiffer, Handwerksbursch, Spielmann, Nonne und arme Spinnerin auf, fühlt sich ein in des Volkes Denken und Empfinden und gibt schlicht und einfach sein Erlebnis wieder. Beispiele dieser volksliedartigen Dichtung sind „Ständchen“, „Das kranke Mägdlein“, „Der Ritter und die Drossel“, „Der Wanderer und die Ache“, „Nonne und Äbtissin“, „Venetianisches Gondellied“. Ganz besonders liebt er das Zwiegespräch, das dem Gedichte äußerlich dramatisches Gepräge gibt. Hier sind zu erwähnen „Liebesnacht“, „Die Jungfrau und der Klausner“ und „Der Wanderer und der Bach“:

„Wohin, o Bächlein, schnelle?“

„„Hinab ins Tal.““

„Verhalte deine Welle!“

„„Ein andermal.““

„Was treibt dich so von hinnen?“

„„Ei, hielt ich je?““

„Willst du nicht ruhn und sinnen?“

„„Ja, dort im See.““

<sup>1)</sup> A. a. O. S. 35.



„Bist du schon gram der Erden?“

„Ich eile zu.“

„Du wirst schon stille werden!“

„Nicht minder du.“

Aber nicht nur die äußere Form hat er der Volkspoesie entlehnt, sondern auch eine Fülle volkstümlicher Stoffe. Der reiche Born der Volkssagen und -märchen rinnt in den episch=lyrischen Gedichten: „Der Elfen Ursprung“, „Das Hellerlein“, „Jäger und Magd“, „Dietrich von Bern“, „Der Wildschütz“, „Der Werwolf“, „Helena“<sup>1)</sup>. Die Liebe zum Volkstum wurzelt in der Liebe zur Heimat und dem Glauben an die Zukunft des deutschen Volkes. In die Heimat versetzen uns die Gedichte „In fremder Stadt“, „Freund in der Fremde“, „Des Heimatlosen Erwachen“; er wird nicht müde, das deutsche Land zu preisen, und begleitet den Werdegang des neuen Reiches.

Der Volksdichtung bildet er auch die Melodik nach, die freien Metren mit wechselvollen Rhythmen. Die „freie Form“ wählt er, weil sie seiner künstlerischen Entfaltung den größten Spielraum läßt und ihm den Inhalt eindrucksvoll verdeutlichen hilft. Kosch hebt das mit Goethes „Wanderers Nachtlid“ verwandte Gedicht „Abend im Tal“ heraus, das in wechselndem Versmaß so geschrieben wird:

Tiefblau ist das Tal,  
Über den Wäldern gehet  
Die Sonne still zur Ruh.  
Im sinkenden Strahl  
Der Wipfel Regung wehet  
Den stillen Sternen zu.

Um dem musikalischen Verständnis näherzukommen, lösen wir mit Kosch das Gedicht in freie Rhythmen so auf:

Tiefblau ist das Tal,  
Über den Wäldern  
Geht die Sonne  
Still zur Ruh.

<sup>1)</sup> Auch einzelne Motive des Volksliedes und Volksglaubens verwendet Greif. Vgl. Kosch a. a. O. S. 60ff.

Im sinkendem Strahl  
Der Wipfel Regung weht  
Den stillen Sternen zu.

Hier ist wie bei Goethe die Form Ausdruck der inneren Notwendigkeit, d. h. die Form ist aus der Natur des Liedes herausgewachsen. „Durch die schwebenden Spondeen des ersten Verses, der weder steigenden noch fallenden rhythmischen Charakter aufweist, wird die Ermüdung der Natur auf das glücklichste charakterisiert. Die folgenden Verse, deren Rhythmus vorübergehend fallend ist, drücken das Schreiten, der vierte, abermals durchaus langsilbig, den allmählichen Untergang der Sonne aus. Die letzten drei Verse in auffallend steigendem Rhythmus symbolisieren das von der Erde über die Baumkronen zum Himmel empordrängende allbeseelende Naturgefühl der Befreiung, Erlösung und Erhebung im Unendlichen.“ Ähnliche Vernachlässigung des Metrums zugunsten des Rhythmus lassen sich nachweisen in „Mittagsstille“, „Besuch“, „Sonntag auf dem Meere“, „An der Düne“.

Schlicht und einfach wie im Volkslied ist auch die Sprache Greifs. Wenn er auch kraftvolle größere Neubildungen homerischen Gepräges nicht verschmäht, wie „meerbeherrschend“, „friedenumwohnt“, „hochherblichend“, „säulengetragen“ u. a., so bevorzugt er doch die einfachen Beiwörter. Eine gewisse Urwüchsigkeit verleihen der Sprache alte Formen, volkstümliche Worte und Wendungen. Auch das Nachsetzen des Beiwortes und die Wortsparsamkeit sind dem Volksliede nachgeahmt.

## Die episch-Iyrische Dichtung des Nachklassizismus und der Neuromantik.

Scheffels romantische Dichtung „Trompeter von Säckingen“ gab den Anstoß zu einer Reihe romantisierender Dichtungen, die wenig Bedeutung haben. Zu diesen süßlichen Abenteuer-Dichtungen gehören Kinkels „Otto der Schütz“, Redwigs „Amaranth“ und Roquettes „Waldmeisters Brautfahrt“. In ihre Reihe ist auch Webers Epos „Dreizehnlinden“ zu rechnen, wenn es auch wesentlich durch Frische und kernige Eigenart sich vor jenen auszeichnet.

## Friedrich Wilh. Weber.

### Dreizehnlinden.

A.: Paderborn (Schöningh) o. J. (Volksausgabe).

E.: Heinrich Keiter, Fr. Wilh. Weber, der Dichter von Dreizehnlinden<sup>7</sup>. Paderborn o. J. Julius Schwering, Fr. Wilh. Weber, Sein Leben und seine Werke. Paderborn (Schöningh). B. Leop. Tibesar, Fr. Wilh. Webers Dreizehnlinden. Paderborn (Schöningh)<sup>5</sup> 1912. Ernst Wasserzieher, Fr. Wilh. Weber, Dreizehnlinden. D.D. 9 (1903).

Im September 1878 veröffentlichte der westfälische Arzt Friedrich Wilhelm Weber das Inrisch=epische Gedicht „Dreizehnlinden“, das ihn mit einem Schlage zu einem berühmten Manne machte. Das Epos hatte einen beispiellosen Erfolg; bis 1912 erschienen über 150 Auflagen; Frankreich, die Niederlande und England besitzen bereits Übersetzungen. Auch die Malerei bemächtigte sich des herrlichen Stoffes: Karl Ridélt illustrierte die Ausgabe, und Heinrich Deiters gab eine Anzahl Landschaften aus „Dreizehnlinden“ heraus. Schon aus diesem Grunde kann unsere Jugend nicht an dieser Dichtung vorübergehen, besonders unsere westfälische und nieder-rheinische Jugend nicht. Aber auch wegen der Meisterschaft in der Komposition, des kulturhistorisch interessanten Stoffes und der ethischen Wirkung verdient es die Dichtung, daß ihr ein Platz im deutschen Unterricht eingeräumt werde.

#### I. Gang der Handlung.

Die Dichtung führt uns in die Zeit Ludwigs des Frommen 822—823. Die Handlung spielt im Nethegau, im westfälischen Kreise Warburg. Die Sachsen sind der fränkischen Herrschaft unterworfen, tragen aber widerwillig das Joch. Seinem heidnischen Glauben treu geblieben ist einer der edelsten Sachsen, Elmar, Herr vom Habichtshofe, der Held unseres Epos. Bisher hat er friedlich und schiedlich mit den Christen verkehrt. Da beginnt für ihn auf einem Erntefeste, zu dem er vom Grafen Bodo geladen ist, das Unheil. Bodos Tochter Hildegunde, die Elmar in sein Herz geschlossen, hat es auch dem fränkischen Königsboten Gero angetan. Eifersüchtig auf den bevorzugten Sachsen-Jüngling verhöhnt und schmächt er ihn; als Gero auch das Andenken der Mutter Elmars befleckt, springt er auf und tritt ihm mit dem Schwerte entgegen. Der Gastgeber Bodo

erblickt darin eine Verletzung des Gastrechtes und weist daher Elmar aus seinem Hause.

Unstet und mit schmerzzerzerrissener Seele irrte Elmar in stiller Waldnacht umher. Unvermerkt war er wieder in die Nähe Bodinkthorpes gekommen und bemerkte zu seinem Entsetzen, daß Bodos Haus in Flammen stand. Eilig stürzte er sich in die Flammen und rettete die Geliebte. Die Freude über Hildegundens Dank wird aber durch den eifersüchtigen Königsboten Gero getrübt: er beschuldigt Elmar, das verheerende Feuer aus Rache angelegt zu haben. Mit Verachtung wendet er sich von dem Verleumder ab, klagt dem Walde sein Leid und befragt die greise Drude Swanahild um sein Schicksal. „Auf des Waldes düstern Pfaden tritt das Schicksal dir entgegen“, so lautet die räthselhafte Antwort der weisen Frau.

So geschieht es. Aus tückischem Hinterhalt trifft ihn der Pfeil Geros; doch das genügt dem eifersüchtigen Nebenbuhler nicht. Er klagt ihn des mörderischen Überfalls auf ihn, den kaiserlichen Sendboten, der Brandstiftung und des Gözendienstes an. Ein „Ding“, vor dem Gero mit seiner Anklage auftritt, verurteilt ihn und erklärt ihn für vogelfrei; kein Wunder, sitzen doch abtrünnige Sachsen als Schöffen!

Am andern Tage reitet Elmar hoffnungslos, an seinen Göttern und seinem Volk verzweifelnd, in die Ferne; vor den Toren des Klosters „Dreizehnlinden“ sinkt er todesmatt vom Pferde. Liebevoll nehmen ihn die frommen Mönche auf und pflegen ihn, den Heiden, bis er genesen. Der Prior gewann den edlen Jüngling lieb und öffnete sein Herz für die Heilslehre des Christentums. Lang und heiß ist der Seelenkampf Elmars, bis er endlich, von der göttlichen Gnade erleuchtet, um die Taufe bittet.

Unterdessen bereitet sich in Bodinkthorp die Lösung vor. Eggi, ein wilder Knabe, bekennet vor Bodo, daß Elmar unschuldig sei. Den Hof habe der Knecht Grimbart angezündet, und Gero habe auf Elmar geschossen. Bodo vermittelt eiligst die Freisprechung Elmars bei Ludwig in Aachen. Freudig eilt Elmar zu Bodo, der die freudige Kunde von Elmars Bekehrung und seiner Verlobung mit Hildegunde noch kurz vor seinem Tode erfährt.

## II. Die Würdigung des Kunstwerks.

a) Der Stoff. Um diese Liebes- und Bekehrungsgeschichte des

Sachsenjünglings, die zugleich den endgültigen Sieg des Christentums über das Heidentum in Westfalen bedeutet, windet sich das ganze blühende Leben des 9. Jahrhunderts. Nur ernstes historisches Studium und heiße Liebe zur Roten Erde haben es dem Dichter ermöglicht, das reizvolle und wirklichkeitstreue Bild altfächsischen Kulturlebens zu zeichnen. Wie unsere Vorfahren auf den altererbten Höfen hausten, Krieg führten, ihre Götter ehrten und Recht sprachen, und nicht minder wie fromme Mönche Kulturarbeit in dem rauhen Lande und in finsternen Seelen leisteten — das alles schildert Weber mit historischer Treue. Durch diesen ernsten epischen Stoff zieht die Liebe in süßen Klängen, und Naturpoesie umrankt der Menschen Glück und Leid. Besonders in Elmars und Hildegundens Liedern sind Perlen der Lyrik, z. B.:

Zwischen Berg und tiefem Tale  
Sprießt ein Kräutlein, heißt Vergessen;  
Wunderkräutlein, wer es äße,  
Könnte ganz gesund sich essen.

Wer es fände, wem des Waldes  
Dunkle Rätsel sich erschlossen,  
Wer es pflückte, o, er würde  
All sein bittres Leid vergessen.

Ward mir von des Himmels Mächten  
Leid, ein volles Maß, gemessen:  
Leid ist meine beste Habe,  
Und ich will es nicht vergessen

Leid ist meine beste Habe,  
Leid um das, was ich besessen;  
Ob ich auch vergessen könnte,  
Dennoch will ich nicht vergessen.

Wunderkraut, ob deine Blätter  
Auf dem Gartenbeet mir sprossen:  
Was ich leide, was ich liebe,  
Will und mag ich nicht vergessen.

Für mich aber liegt der intimste Zauber in Webers Naturpoesie. Hier ist innigstes Einssein und feinste Sympathie zwischen



Natur und Menschenseele, allüberall. In kaum fühlbaren Parallelen zieht das Naturleben mit der Handlung einher. Als die frommen Mönche ins Sachsenland kommen, um Christi Lehre zu künden, ist es Frühling; die Herbstlandschaft erläutert trefflich Elmars Trauer, als er nach der Mutter Tod ratlos in dem verödeten Habichtshofe sitzt. Während Elmar mit dem Tode ringt, da herrscht draußen der kalte Winter, und als er, von innerer Wonne verklärt, in der Klosterkirche die Taufe empfängt, stimmt die herrlich prangende Frühlingsnatur in den Jubel ein:

.... Ins Fenster  
Nicken Blatt und Blütenfloßen,  
Und die warmen Sonnenlichter  
Spielten um des Jünglings Loßen;  
Und der Fink im Garten lockte:  
„O, wie ist die Welt so sonnig  
Und das Wiegen und das Fliegen  
In der Luft, wie ist das wonnig!“

Am besten ist ihm die Schilderung der Waldesruhe gelungen:

Wilder Wald! Die müde Sonne  
Ruht an nackten Felsenwänden,  
Um den letzten blauen Glocken  
Ihre letzte Gunst zu spenden.  
Scharfes Schwirren durch die Wipfel  
In dem herbstlich harten Laube,  
Und vom Buchenhang der kurze  
Flügelschlag der Ringeltaube;  
Dann am Ast des Spechtes Haden,  
Fern der schrille Schrei der Dohlen;  
Dann ein langes, schweres Seufzen,  
Wie des Berges Atemholen;  
Dann um Enzian und Quendel  
Wilder Bienen leises Summen;  
Dann ein Habichtskreis und wieder  
Tiefes Schweigen und Verstummen.

Die feine Beobachtungsgabe der Natur offenbart Weber auch bei der Einführung der Tierwelt. Bäume und Tiere, die der junge Weidmann als seine vertrauten Freunde kennt, wechseln geheime Reden, als Elmar verbannt ist und endlich wieder heimkehrt.

#### b) Die Form.

Der vielseitige, Natur- und Menschenleben umspannende Stoff wird einheitlich entfaltet. Die epische Einheit ist in der Bekehrung des Sachsenjünglings zum Christentum zu sehen. Diese Bekehrung wird wesentlich gefördert durch des Helden Liebe zur christlichen Frankentochter Hildegund. Aber erst die Leidenschule und das Tugendbeispiel der Mönche in Verbindung mit der Lehre machen ihn empfänglich für die Annahme. Solche starken Hebel aber mußten angesetzt werden, da große Hindernisse zu beseitigen waren; standen doch der Nationalstolz und die Todfeindschaft mit dem verbrecherischen und teuflischen „Christen“ Gero der Bekehrung im Wege.

So ist doch wohl die Bekehrung hinreichend motiviert.

Aber bedenklich loßer scheint mir der Zusammenhang an den beiden Stellen, wo Elmar seinen Todfeind allzu großmütig frei und ungestraft läßt und sich dadurch selbst sein schweres Schicksal schafft. Auch die Lösung durch Eggi ist etwas romantisch. Diese psychologischen Mängel müssen zugegeben werden.

Ganz zwanglos gruppieren sich um diese einheitliche Idee: die Besiegung der heidnischen Sachsen durch die fränkischen Christen — die Haupt- und Nebenpersonen.

#### Vertreter des

Christentums:

Heidentums:

Hauptpersonen: Der Abt Marin  
und der Prior im Kloster  
„Dreizehnlinden“.

Thiatgrim,  
Die Drude Swanahild.

Nebenpersonen: Bischof Badurad.

Eggi.

#### Vertreter

des Sachsenvolkes:

der Franken:

Hauptp.: Rab, der Eschenburger,  
Elmar, Herr vom Habichtshof.

Gaugraf Bodo,  
Sendbote Gero,  
Hildegunde, Bodos Tochter.

Nebenpersonen (Sachsen): Fulk, der Schmied. Isenhard, der alte Meier. Diethelm, der treue Hausverwalter. Irmintrude, Elmars Mutter. Katla, die grimme Wittib. Aiga, Eggis Gegenbild.

Von den 25 Gefängen bilden 1 und 25 den Rahmen, 2—5 bilden die Exposition, 6—22 enthalten die eigentliche Handlung von Elmars erster Begegnung mit Gero bis zu seiner Bekehrung, 23 und 24 führen die Handlung zu Ende.

Als Versmaß hat der Dichter den 4-füßigen Trochäus mit weiblicher Endung und Reimspiel der zweiten und vierten Zeile gewählt. Dem naheliegenden Leierton ist er durch Versetzung und Auslassung von Wörtern und Verwendung der Alliteration zumeist entgangen. Dadurch hat zugleich die Sprache an altertümlicher Kraft und Frische gewonnen. Als Beispiel diene der Anfang:

Wonnig ist's in Frühlingstagen  
Nach dem Wanderstab zu greifen  
Und, den Blumenstrauß am Hute,  
Gottes Garten zu durchschweifen.

Oben ziehn die weißen Wolken,  
Unten gehn die blauen Bäche,  
Schön in neuen Kleidern prangen  
Waldbeshöh' und Wiesenfläche.

Nicht verschwiegen sei, daß der westfälische Lafonismus nicht selten schwer verständliche Sätze prägt, die beim ersten Lesen Schwierigkeiten machen.

## b) Der poetische Realismus.

### a) Norddeutsche Realisten.

Parallel mit den neuklassischen und neuromantischen Bestrebungen gehen einige realistische Dichter, die, dem erwachenden Wirklichkeitsinn Rechnung tragend, doch die Kunst von der politischen Tendenz der Jungdeutschen frei machten. Sie suchten eine harmonische Durchdringung und einen Ausgleich von Realismus und Klassizismus einerseits, Realismus und Romantik anderseits. So suchten Hebbel und Ludwig Lebenstreue mit Idealität auf dem Gebiete des Dramas zu verbinden. Die Lyriker neigten dagegen mehr

der Romantik zu, der sie die reich ausgebildete Stimmungskunst verdanken. Hierher gehören Storm, Reuter, Groth und die größte Lyrikerin Deutschlands Annette v. Droste-Hülshoff. Die epische Kunst gelangt ebenfalls zur Blüte, und zwar durch die Verbindung mit dem Heimatboden; Bestimmtheit und Plastik neben Ursprünglichkeit und Frische sind die auf diese Weise gewonnenen Vorzüge der Erzählungen Ludwigs, Gotthelfs, Kellers und C. F. Meyers. So hat uns der Realismus um die Mitte des 19. Jahrhunderts eine herrliche Blütezeit beschert, die ihre Früchte noch in der Gegenwart trägt.

### Annette v. Droste-Hülshoff.

A.: Gedichte R. 1901—1904. Werke, Schwering (Gold. Klass.).

E.: Pfeiffer, Die Lyrik der A. v. D.-H. Berlin (Stentzel) 1914.

Man kann sich keinen größeren Gegensatz denken als die Münchner und die Droste. Gegenüber der Kulturpoesie des Neuklassizismus bringt sie wieder bodenständige, volkstümliche Kunst; hatten jene die kunstvolle Form als das höchste Ideal der Kunst gepriesen, so geht ihr im Leben und in der Kunst Einfachheit und schlichte Wahrheit über alles.

Den realistischen Sinn dankt sie vor allem ihrer Heimat Westfalen, der ihre ganze Liebe und später, als ihre Kränklichkeit sie der Heimat entrückte, ihre ganze Sehnsucht galt. Neben diesem fast nüchternen Wirklichkeitsinn erbte sie eine lebendige Phantasie, scharfe Beobachtungsgabe und eine fast abstoßende Herbheit als Geschenk ihrer westfälischen Heimat. Ihr Leben in stiller Weltabgeschiedenheit mag diese seelische Eigenarten noch verschärft haben.

So ist sie die erste Heimatdichterin geworden. Überall spüren wir den Erdgeruch ihrer Heimat, in der Erzählung „Die Judenbuche“ wie in ihrer Naturlyrik. Die idyllischen und unheimlichen Landschafts- und Lebensbilder aus Heide und Moor offenbaren ihre ganze Eigenart: ihre realistische Beobachtung und Kleinmalerei neben der schauerlich-süßen Romantik (Phantastik).

Ein Beispiel für die realistische Kleinmalerei im Stile Stifters ist aus den „Heidebildern“ folgende Naturdichtung:

Es verrieselt, es verraucht,  
Mählich aus der Wolke taucht  
Neu hervor der Sonnenadel.

In den feinen Dunst die Fichte  
Ihre grünen Dornen streckt,  
Wie ein schönes Weib die Nadel  
In den Spitzen Schleier steckt;  
Und die Heide steht im Lichte  
Zahllos blanker Tropfen, die  
Am Wachholder zittern, wie  
Glasgehänge an dem Lüster.  
Überm Grund geht ein Geflüster,  
Jedes Kräutchen reckt sich auf,  
Und in langgestrecktem Lauf  
Durch den Sand des Pfades eilend,  
Blickt das goldne Panzerhemd  
Des Kuriers; am Halme weilend  
Streichet die Grille sich das Naß  
Von der Flügel grünem Glas.  
Grashalm glänzt wie eine Klinge,  
Und die kleinen Schmetterlinge,  
Blau, orange, gelb und weiß,  
Jagen tummelnd sich im Kreis.  
Alles Schimmer, alles Licht;  
Bergwald mag und Welle nicht  
Solche Farbentöne hegen  
Wie die Heide nach dem Regen.

Vergleiche auch „Die Jagd“ und das Gegenbild zu Mörikes Turmhahn: „Des alten Pfarrers Woche“. Die Kleinmalerei ist wohl weniger auf Kurzsichtigkeit zurückzuführen, wie einer ihrer Bekannten gemeint hat, sondern eher eine weibliche Eigenart. Die Neigung zur Idylle und ihre Vertrautheit mit der Natur sind wesentliche Naturanlagen der Dichterin Droste. Wie sie groß in der Anschaulichkeit ihrer Naturschilderungen ist, so bedeutungsvoll ist ihre subjektive Stimmungsmalerei, in der ihre romantische Phantastik wahre Triumphe feiert. Hier ist zu nennen „Der Heide mann“, „Das Haus in der Heide“, „Der Knabe im Moor“, „Das Hirtenfeuer“. Hier stehen ihr alle Malerkünste der Sprache zu Gebote, um uns das Grauen des Waldes oder Moores fühlen zu lassen. Man lese die Eingangstrophien zu dem Heidegedicht:



### Das Hirtenfeuer.

Dunkel, Dunkel im Moor,  
Über der Heide Nacht,  
Nur das rieselnde Rohr  
Neben der Mühle wacht,  
Und an des Rades Speichen  
Schwellende Tropfen schleichen.  
Unke tauert im Sumpf,  
Igel im Grafe duckt,  
In dem modernden Sumpf  
Schlafend die Kröte zuckt,  
Und am sandigen Hange  
Rollt sich fester die Schlange.  
Was glimmt dort hinterm Ginster  
Und bildet lichte Scheiben?  
Nun wirft es Funkenflinster,  
Die löschend niederstäuben;  
Nun wieder alles dunkel —  
Ich hör des Stahles Picken,  
Ein Knistern, ein Gefunkel,  
Und auf die Flammen zücken.

Noch mehr steigert sie die Schauer der Romantik in dem bal-  
ladenartigen Gedichte:

### Der Knabe im Moor.

O schaurig ist's, übers Moor zu gehn,  
Wenn es wimmelt vom Heiderauche,  
Sich wie Phantome die Dünste drehn  
Und die Rante häfzelt am Strauche,  
Unter jedem Tritte ein Quellchen springt,  
Wenn aus der Spalte es zischt und singt,  
O, schaurig ist's, übers Moor zu gehn,  
Wenn das Röhricht knistert im Hauche!  
Fest hält die Sibel das zitternde Kind  
Und rennt, als ob man es jage;  
Hohl über die Fläche sauset der Wind —  
Was raschelt drüben am Hage?

Das ist der gespenstische Gräberknecht,  
Der dem Meister die besten Torfe verzecht;  
Hu, hu, es bricht wie ein irres Rind!  
Hinducket das Knäblein zage.

Vom Ufer starret Gestumpf hervor,  
Unheimlich nicket die Föhre,  
Der Knabe rennt, gespannt das Ohr  
Durch Riesenhalme wie Speere;  
Und wie es rieselt und knittert drin!  
Das ist die unselige Spinnerin,  
Das ist die gebannte Spinnlenor',  
Die den Haspel dreht im Geröhre!

Voran, voran! nur immer im Lauf,  
Voran, als wollt' es ihn holen!  
Vor seinem Fuße brodeln es auf,  
Es pfeift ihm unter den Sohlen  
Wie eine gespenstige Melodei;  
Das ist der Geigemann ungetreu,  
Das ist der diebische Fiedler Knauf,  
Der den Hochzeitsheller gestohlen!

Da birzt das Morr, ein Seufzer geht  
Hervor aus der klaffenden Höhle;  
Weh, weh, da ruft die verdammte Margret:  
„Ho, ho, meine arme Seele!“  
Der Knabe springt wie ein wundes Reh;  
Wär' nicht Schützengel in seiner Näh',  
Seine bleichenden Knöchelchen fände spät  
Ein Gräber im Morgengeschwehle.

Da mählich gründet der Boden sich,  
Und drüben, neben der Weide,  
Die Lampe flimmert so heimatisch,  
Der Knabe steht an der Scheide.  
Tief atmet er auf, zum Moore zurück  
Noch immer wirft er den scheuen Blick:  
Ja, im Geröhre war's fürchterlich,  
O, schaurig war's in der Heide!

Hier können wir auch die erquickende Urwüchsigkeit ihres Stiles kennen lernen. Ihre Sprache ist bodenständig und ursprünglich. Das macht vor allem die Verwendung des Dialektes, der ihr manche kraftvollen und eigenartigen Prägungen gibt. Urwüchsig sind auch die Metaphern, in denen ihre Phantasie schwelgt. Freilich weder Wort noch Vers haben etwas Weichliches und Wohlklingendes, sie verraten mehr Herbheit und männliche Kraft als Schönheit. Leider sind dadurch viele Gedichte undurchsichtig oder doch schwer verständlich geworden. Dazu bemerkt die Dichterin: „Es kümmert mich wenig, daß manche Lieder weniger wohlklingend sind als die früheren; dies ist eine Gelegenheit, wo ich der Form nicht den geringsten nützlichen Gedanken opfern darf. Dennoch weiß ich wohl, daß eine schöne Form das Gemüt aufregt und empfänglich macht, und nehme soviel Rücksicht darauf, als ohne Beeinträchtigung des Gegenstandes möglich ist, aber nicht mehr.“ In der Vernachlässigung der äußeren Form offenbart sich eben auch die Westfälin. Aber die innere Form fehlt keineswegs. Das läßt sich am „Mondesaufgang“ und „Haus in der Heide“ sehr leicht zeigen. Es ist kein Zufall, daß mit einer Ausnahme der Rhythmus und die Strophenform jedes Gedichtes verschieden ist, und daß sie den sogenannten freien Rhythmus oft wählt. Verglichen mit den Reimkünstlern und Formdrehlern der Münchener Schule erscheint sie entschieden männlicher. Charakteristisch für ihre männliche Art ist ihr wildbewegtes Sturmlied „Am Turme“, das Kampf und Streit atmet und doch weiblich-schallhaft ausklingt:

Ich steh' auf hohem Balkone am Turm,  
Umstrichen vom schreienden Stare,  
Und laß' gleich einer Mänade den Sturm  
Mir wühlen im flatternden Haare.  
O wilder Geselle, o toller Fant,  
Ich möchte dich kräftig umschlingen  
Und Sehne an Sehne, zwei Schritte vom Rand  
Auf Tod und Leben dann ringen!  
Und drunten seh' ich am Strande, so frisch  
Wie spielende Doggen, die Wellen  
Sich tummeln rings mit Gefläß und Geziß  
Und glänzende Flocken schnellen.

O, springen möcht' ich hinein alsbald  
 Recht in die tobende Meute  
 Und jagen durch den korallenenen Wald  
 Das Walroß, die lustige Beute!

.....

Wär' ich ein Jäger auf freier Flur,  
 Ein Stück nur von einem Soldaten,  
 Wär' ich ein Mann doch mindestens nur,  
 So würde der Himmel mir raten;  
 Nun muß ich sitzen so fein und klar  
 Gleich einem artigen Kinde  
 Und darf nur heimlich lösen mein Haar  
 Und lassen es flattern im Winde!

Bemerkenswerte Zeugnisse ihres inneren, seelischen Ringens geben die „Geistlichen Gedichte“, in denen sie um die Sonntags-  
 evangelien ihren Liederkranz windet. Auch in ihren Zweifeln und  
 Seelennöten bleibt sie fest auf dem felsenfesten Urgrunde ihrer  
 Religion, die ihr ganzes Leben durchleuchtet. Man würde aber sehr  
 irren, wenn man Männlichkeit in ihrem Leben und Fühlen an-  
 nähme. Im Gegenteil gibt Levin Schücking ihrer echten Weiblichkeit  
 ein schönes Zeugnis: „Sie war alles in allem genommen die Verkör-  
 perung edelster und reinsten Frauennatur.“ Den Ausklang unserer  
 Charakteristik mögen Paul Hensses treffende Verse bilden:

Einsam erwachsen auf der Heimatflur,  
 Einsam trotz innig ernstem Liebessehnen,  
 Im Stillen sammelnd ewigen Gewinn;  
 Allein an Gott dich klammernd und Natur,  
 Zu Perlen reiften dir all deine Tränen:  
 So wardst du Deutschlands größte Dichterin

### Klaus Groth.

- A.: Gedichte, Quickborn<sup>38</sup>, Kiel und Leipzig (Lipsius und Tischer) 1913.  
 E.: H. Siercks, Klaus Groth. Sein Leben und seine Werke. Kiel (Lipsius  
 und Tischer) 1899. Lothar Böhme, Studien zum Stil und Sprach-  
 gebrauch Klaus Groths<sup>5</sup> Z.D.U. XXV (1911) S. 405 ff.

Echt norddeutsche Heimatkunst hat uns außer der Drostke auch  
 Klaus Groth, der Landsmann Hebbels, geschenkt. Sein ganzes Füh-

Ien und Denken hängt an der heimatlichen Scholle. Eng verwachsen mit dem Volke durch Abstammung und Erziehung — er war der Sohn eines Müllers in Norderdithmarschen, wuchs in ländlicher Abgeschlossenheit auf und stand als Lehrer in enger Fühlung mit dem Volke — blieb er der Heimat, ihren Sitten und Gebräuchen, der Geschichte und Sage und ihren stillen Menschen treu bis an sein Lebensende. Daß er gerade die heimatliche Mundart wählte, um der Heimat und besonders der Kindheit Lust und Leid zu schildern, war ein glücklicher Griff; wurzelt doch im Plattdeutschen sein ganzes Empfinden. „Von Kindheit an hörte und sprach er nur diese Laute; Eltern und Lehrer und Freunde hatten die Welt nur in diesem ihm verständlich gemacht.“ Er hat es bewiesen, wenn überhaupt jemals noch ein Zweifel war, daß sie, die ältere Schwester des Hochdeutschen, „für alle Töne der Menschenbrust den direkten Ausdruck, für einen ganzen Menschenggeist den artikulierten Leib, für jeden echten Gedanken das rechte Gewand“ besitzt, wie er in seiner Vorrede zum „Quickborn“ ausführt. Mit Recht stellt er daher seiner Dichtung das Preislied auf die Muttersprache voran:

### Min Moderspraak.

Min Moderspraak, wa klingst du schön!

Wa bist du mi vertrut!

Weer of min hart as Stahl un Steen,

Du drevst den Stolt herut.

Du bögst min stive Nack so licht

As Moder mit ern Arm,

Du fischelst mi umt Angesicht,

Und still is alle Larm.

Ik föhl mi as en lüttjet Kind,

De ganze Welt is weg.

Du pußt mi as en Doerjahrswind

De franke Boß torecht.

Min Obbe solt mi noch de Hann'

Und seggt to mi: Nu be!

Un „Vaderunser“ fang ik an,

As ik wul fröher de.



Und föhl so deep: dat ward verstan,  
 So sprikt dat Hart sik ut.  
 Un Rau vunn Himmel weiht mi an,  
 Un allns is wedder gut!  
  
 Min Modersprat, so sliht un recht,  
 Du ole frame Red!  
 Wenn blot en Mund „min Vater“ seggt,  
 So klingt mi't as en Bed.  
  
 So herrli klingt mi keen Musif  
 Un singt keen Nachtigall;  
 Mi lopt je glik in Ogenblick  
 De hellen Thran hendal.

Das norddeutsche Heimatbild, mit streng realistischer Kunst gezeichnet, ist von großem Reize; es erinnert in vielen Punkten an die Worpsweder Landschaft. Den landschaftlichen Farbton geben auch bei Groth vor allem das schwarze Moor und die rotbraune Heide an mit dem weißen Wollgras, aus denen süße Schwermut herauswächst („Dat Moor“). Weit und breit dehnt sich die braune Fläche wie das unermessliche Meer; nur selten kommt hierher der Schritt eines Menschen. Nur sinnige, stille Menschen mit großen, schönheitsdurstigen und traumerfüllten Augen wie der Dichter wandern hier über die Heide, die braune Heide und schauen wie der Schäfer vom Hünengrab in die weite Flur hinab („Goldbarg“). Nur selten ist das braune Moor durch einen Strich grüner Wischen oder die roten Punkte der Häuser unterbrochen. Von diesem Worpsweder Landschaftscharakter unterscheidet sich aber die holsteinische Landschaft durch die Buchenwälder und die blinkende See. Sie geben erst den eigenartigen und reizvollen Gegensatz von Leben und Tod, Unrast und Ruhe, Freudigkeit und Todesernst ab.

Am vollkommensten ist das holsteinische Landschaftsbild gezeichnet in dem Preislied auf die Heimat „Min Vaterland“, in dem er stolz singt:

Dar liggt int Norn en Ländeken deep,  
 en Ländeken deep,  
 Un eenjam liggt de Strand,

dar blenkt de Schep,  
Dar blenkt de See, dar blenkt de Schep,  
Dat is min Vaderland.

It seeg an Heben Wulken so blank,  
de Wulken so blank,  
Se samt ut't blaue Haf,  
Und oewer dat Ländken trocken se lant,  
dar trocken se lant,  
Un Regen drus' heraf.

Nu blenkt mul de Dau op Wischen un Holt,  
op Wischen un Holt,  
Un dufti steit de Saat,  
Un du liggst still, du Ländeken stolt,  
du Ländeken stolt,  
In all din Pracht und Staat.

.....

Denn glänz as Sülwer unendli dat Meer,  
unendli dat Meer,  
Und flö und ebb heraf;  
Un klingt dat deep as Kloeden derher,  
als Kloeden derher:  
Hör to! denn brust dat Haf! — .....

Doch es ist nicht allein der landschaftliche Reiz der Heimat, der ihn fettet, sondern es sind auch seligste Kindheitsträume. Seine schönsten Jugenderinnerungen knüpfen sich ja an die Heimat; in einem ergreifenden Gedichte („Min Jehann“), das dem Andenken seines lieben Bruders gewidmet ist, steigen Heimat und Jugend zugleich in der Erinnerung auf. Besonders an das Elternhaus, das aus dem Grün des Vorgartens herauslugt über den Zaun — es ist ein Bild seligster Ruh und herzerquickenden Friedens — rankt sich seine Phantasie. („Vaderhus“ und „Min Plaz voer Doer“.) Wer so sich seiner eigenen Kindheit freut, der muß Freude am Kinderleben und Kinderliede haben. Ein einfaches Kindergemüt spricht aus den herzigen Kinderliedern „Doer de Goern“. Wer kennt nicht das schönste von ihnen, das durch Schlichtheit und Wohllaut des Rhythmus vollendete Wiegenliedchen:

Still, min Hanne, hör mi to!  
Lüttje Müse pipt int Stroh,  
Lüttje Vageln slapt in Bom,  
Röhrt de Flunk un pipt in Drom.

Das naive Empfinden und der schlichte Sprechton, die sich hier offenbaren, haben ihn auch früh zur Volksage der Heimat gezogen; mit realistischer Schärfe hat er das Volkstümliche erfaßt und in Farbe und Gemütsston nachgebildet. Die Lieder in den beiden Zyklen „Wat sij dat Volk vertellt“ und „Ole Leeder“ im „Quickborn“ sind Perlen episch-lyrischer Erzählungskunst. Und endlich auch zur sagenhaften Geschichte zog ihn die Liebe zum heimischen Volkstum. Aus alten Chroniken („Ut de ol Krönt“) schöpft er die Berichte von den Großtaten der dithmarschen Bauern, die im Kampfe mit den Holsten-Herrn und Grafen ihre Freiheit und ihre Ehre verfochten (Graf Rudolf vun de Bökelnborg 1145, Graf Geert in Oldenwörden 1319, De Holsten inne Ham 1404, De Slacht bi Hemmingstedt 1500, De lekte Seide 1559).

Wir haben in den oben erwähnten Gedichten schon etwas vom norddeutschen Volkscharakter gespürt, besonders die Gemütswärme neben dem Selbst- und Freiheitsgefühl. Mit Stolz und berechtigtem Selbstgefühl durfte der Dichter im Vorwort zum „Quickborn“ sagen: „Wir Niederdeutschen haben ein ganzes Menschenherz im Leibe und einen vollen Atem in der Brust.“ Wie bei Storm finden wir als Eigenart des Volkscharakters eine gute Mischung von starrem Wirklichkeitsinn, hoher Willensspannung und Innenleben d. i. Beschaulichkeit, Träumerei und Gemütskultur; auch den inneren Zusammenhang zwischen Mensch und Natur werden wir bei Storm wiederentdecken. Hier haben wir für beides volle Belege. In dem Gedichte „Dat Moor“ besonders ist der Übergang von Wirklichkeit zur Träumerei meisterhaft gestaltet; man beachte, wie allmählich das Sehbild immer mehr zurücktritt und in demselben Maße die Lautwelt bemerkbar wird, bis auch sie dem Gemütsleben den Platz einräumt. Auch die realistische Naturzeichnung verdient besondere Beachtung:

De Born bewegt sik op un dal,  
As gungst du langs en böken Bahl;  
Dat Water schülper inne Graff,  
De Grasnarv bewert op und af:

Dat geit hendal, dat geit tohöch,  
So lisen as en Kinnerweeg.

Dat Moor is brun, de Heid is brun,  
Dat Wullgras schint so witt as Dun,  
So weet as Sid, so rein as Snee:  
Den Hadbar reet dat bet ant Knee.

Hier hüppt de Poet int Reth hentlant,  
Un singt uns abends sin Gesant;  
De Doß, de bru't, de Wachtel röppt,  
De ganze Welt is still und slöppt.

Du hörst din Schritt ni, wenn du geist,  
Du hörst de Rüschen, wenn du steist;  
Dat levt und wevt int ganze Feld,  
As weert bi Nacht en anner Welt.

Denn ward dat Moor so wit un grot,  
Denn ward de Minsch so lütt to Mot:  
Wull weet, wa lang he doer de Heid  
Noch frisch un kräfti geit!

Zähe Willensenergie im Bunde mit klarem Blick und Verstand bilden das Grundthema seiner balladenartigen Gedichte „Ut de ol Krönt“, in denen er den Herrensinn und Heimatstolz seiner Vorfahren verherrlicht. „Ditmarschen dat schölen Buern sin? It mögen wol wesen Heren“, dieses Wort des dithmarschen Geschichtsschreibers Neocorus bildet den Leitspruch zu diesen historischen Gedichten. Auch der Dichter darf sich ihrer als eines wertvollen Erbes erfreuen, wie sein Lebensgang, das zähe Verfolgen seines Lebenszieles aus Niedrigkeit zu der Menschheit Höhn es beweist. Aber er wäre kein Norddeutscher und vor allem kein Poet, wenn er nicht zu träumen verstünde, wenn „Schwiegermutter Weisheit das zarte Seelchen Phantasie“ verschauelt hätte. Und in der That; träumerisch in sich verloren, auf den Schlag des Herzens lauschend und meist von leiser

Wehmut durchweht ist der echte Klaus Groth. Nichts von Gefühlskultus oder sentimentalem Selbstgenuß finden wir; es ist alles ungekünstelt und unmittelbar empfunden, daher wahr und rein, nicht aufdringlich. Man kann manche seiner schlichten Weisen nicht ohne tiefste Wehmut nachfühlen. Wie groß in der Einfachheit und wie erfüllt von innerer Melodik ist z. B.

### Abendsgeden.

De Welt is rein so sachen,  
As leeg se deep in Drom,  
Man hört ni weenn noch lachen,  
Se's lisen as en Bom.

Se snaakt man mank de Blaeder,  
As snaak en Kind in Slap,  
Dat sünd de Wegenleder  
Doer Kôh und stille Schap.

Nu liggt dat Dôrp in Dunkeln,  
Und Newel hangt derwoer,  
Man hört man eben munteln,  
As leem't vun Minschen her.

Man hört dat Veh int Grajen,  
Un allens is in Fred,  
Sogar en schüchtern Hasen  
Sleep mi voer de Föt.

Das wul de Himmelsfreden  
Ahn Larm un Strit un Spott,  
Dat is es Tid tum Beden —  
Hör mi, du frame Gott!

Es wird dem aufmerksamen Leser wohl die Ähnlichkeit in der Technik mit dem oben angeführten Gedichte „Dat Moor“ nicht entgangen sein: die allmähliche Blick- und Gedankenenerweiterung vom kleinen Einzel Ding bis zur Höhe metaphysischer Gedanken und die Vernachlässigung der metrischen Form. Das größte, zugleich erschütterndste Gedicht, das man nicht ohne Seelenschmerz nachempfinden kann, ist „Min Port“. Für viele Verehrer des Dichters ist es



wohl ein Erlebnis geworden und ein Zeichen, das mit dem Dichter unzertrennlich verbunden bleibt. Hier haben wir die ganze Seele Groths, sein ganzes Gemüt und zwar bezeichnender Weise am Neben-sächlichen entfaltet: der Beschreibung eines Gartentores. Wie sparsam die Worte, gleichsam dem blutenden Herzen abgepreßt; es ist der Wehschrei des zu Tode getroffenen Menschenherzens! Größeres ist selten in Dichterwort ausgeprägt. Und nun lese man betrachtend:

De Port ist noch dar, geit apen und to,  
Of knarrt un janst un klappt se as do.  
Dar gung'n de mi leef weern ut un in:  
De Fru, de Kinner, Verwandte und Frunn.  
Wa oft, wenn se klapp, dat ik dacht: Wat nu?  
So keem en Gesicht, dat ik reep: Dat büst du!  
In'n Sünnschin weer't, Sünnschin op de Böm,  
Sünnschin opt Gesicht, opt Gras un de Blöm,  
Sünnschin int Hart — so keem't in de Port,  
So gung't in un ut, Dag an Dag, jümmer fort.  
Dar keem wul Regen un Snee mit mant,  
Dat weih, dat de Port in de Angeln janf,  
Dat baller und klapp, ik reep all binn:  
Süh dar! Wa schön! Kum man in! Kum rin!

\* \* \*

Allmählich keem't — do gung Een ut de Port,  
Darhin gung de Weg, un nu weer Se fort.  
Ja, rut weer se kam', torügg keem se nicht,  
Un mi — mi leepen de Thran'n vunt Gesicht.  
De Sün schien wedder, de Blöm de blöhn,  
De Summer weer dar, un de Böm warn grön,  
Ik hör de Port, wa se klappt und knarrt —  
De Sünnschin kumt mi nich wedder int Hart.

\* \* \*

Denn weer't en Anner — of he gung fort,  
Hoch weer he wussen hier achter de Port.  
Dat Nest ward to lütt, de Vogel ward flügg,  
He geit in de Welt, he winkt noch torügg:  
Ade! Ade!

Un de Port de knarrt,  
Un if sitt dar mit min eensam Hart.

\* \* \*

So ward se still und stiller min Port,  
All wat mi leef geit rut un blift fort.  
Bekannte to vel, jümmer weniger Frünn,  
Un endlich bliv if alleen hier binn.

\* \* \*

Un wenn de Port tolegt mal knarrt,  
Denn is't, wenn man mi rutdregen ward.  
Un denn voer en Annern geit se as nu,  
Un he röppt to en Anner, wenn se geit: Dat büßt du!  
Un de hier plant hett un sett de Port,  
Em drogen se rut an en stillen Ort.

Doch es würde noch die Abrundung im Bilde seiner Persönlichkeit fehlen, würden wir nicht seines feinen Humors gedenken. Ich erinnere an zwei der drolligsten und gelungensten Gedichte, die er der Tierfabel entlehnt hat: „Wa Swingegel un Matten Has' inne Wett Iepen“ und „Matten Has'“. Sie sind ja heute mit Recht in fast alle Sammlungen übergegangen und von vielen geliebt.

Wenn wir jetzt das Lebenswerk des Dichters überschauen und unbefangen beurteilen, werden wir unterschreiben können, was schon 1855 Ernst Moritz Arndt in der Kölnischen Zeitung schrieb: „Wer kennt diese himmlischen Dichtungen und Erzählungen nicht? Wem wären sie nicht durch ein fröhlichstes, freundlichstes Gerücht, wenn nicht zu Herzen, so doch zu Ohren gekommen? Sie werden von dem deutschen Volke schon so getragen und fortgetragen, daß sie keiner Beurteilung und Lobung mehr bedürfen. Quickborn (lebendiger Quell) ist ihr rechter Name; sie sind aus lebendigem Drange geboren und haben dadurch ihren Klang und Widerklang gewonnen. Klaus Groth, ihr Schöpfer, hat, wie alle wahrhaften Dichter, von Gott empfangen, zunächst unten an der Erde zu bleiben und von der Erde und ihrem sicheren Boden himmelauf zu schauen und uns so auf seinen Lerchenschwingeln zum Himmel der höheren Bilder und Gestalten emporzutragen. Höhere Bilder, sage ich, tiefere Bilder und höhere Gedanken meinent, welche uns derjenige erweckt, der die

Bilder der Welt von dem Menschen bis zum Blümchen und zum Würmchen hinab mit den angeborenen, aber oft versteckten und versteinigerten Gedanken und Bildern des Geistes gehörig zu vermählen versteht, eine unbeschreibliche und uneredbare Kunst.“ Möge sie nicht nur uns Niederdeutsche erfreuen, sondern Gemeingut des ganzen Volkes werden!

### Theodor Storm.

R.

A.: R. Gedichte Bd. 8 der Sämtlichen Werke. (8 Bde.) Braunschweig o. J. (Georg Westermann).

E.: Biese, Preuß. Jahrb. 60. Bd. 3. Heft 1887. Lyrik und Lyriker S. 94 ff. Progr. Neuwied 1909. P. Remer, Theodor Storm als norddeutscher Dichter, Berlin (Schuster u. Loeffler) 1897. Erich Schmidt, Theodor Storm zum Gedächtnis, Deutsche Rundschau Bd. 56 (1888). Walther Hermann, Theodor Storms Lyrik. Erstlingsarbeiten aus dem deutschen Seminar in Leipzig. Herausg. von Albert Köster, Leipzig (Voigtländer) 1911.

An der Spitze der unterrichtlichen Behandlung stelle ich, um das Thema zu gewinnen, Liliencron's Gedicht:

#### An Theodor Storm.

Viel dunkelrote Rosen schütt' ich dir  
Um deines Marmorsarges weiße Wände  
Und senke meine Stirn dem kalten Stein:  
Du warst ein Dichter, den ich sehr geliebt,  
Und den ich lieben werde bis ans Grab.  
Du warst ein Dichter — denn was du erlebt,  
Vielleicht von einem Tropfen nur Erinnern,  
Trieb eine Knospe. Welche Blume dann  
Aus ihr erwuchs, das gab die Phantasie.  
Die Phantasie, wie denn? ein bunter Vogel,  
Der aus der Morgenröte uns besucht?

.....

Wie tief doch sahst du in ein Menschenherz,  
Und unser Heimatland, das ernste, treue,  
Mit ewiger Feuchte, seltnem Sonnenbliß,  
Du kanntest seine Art. Kein anderer wohl  
Nahm so den Erdgeruch aus Wald und Feld  
In seine Schrift wie du.

Wie sieht diese norddeutsche Heimat aus, deren Erdgeruch wir in Storms Dichtung spüren?

Unterrichtsziel: Theodor Storm ein Heimatdichter.

Storms Heimatstädtchen Husum, wo er am 14. Sept. 1817 geboren wurde, ein schmuckloses Städtchen, — es „liegt in einer baumlosen Küstenebene, und ihre Häuser sind alt und finster“ — steigt vor unsern Augen auf in dem Gedicht:

### Die Stadt.

Am grauen Strand, am grauen Meer  
Und seitab liegt die Stadt;  
Der Nebel drückt die Dächer schwer,  
Und durch die Stille braust das Meer  
Eintönig um die Stadt.

Es rauscht kein Wald, es schlägt im Mai  
Kein Vogel ohn' Unterlaß;  
Die Wandergans mit hartem Schrei  
Nur fliegt in Herbstesnacht vorbei,  
Am Strande weht das Gras.

Doch hängt mein ganzes Herz an dir,  
Der grauen Stadt am Meer;  
Der Jugend Zauber für und für  
Ruht lächelnd doch auf dir, auf dir,  
Du graue Stadt am Meer.

Wie hier die Stadt, so ist die norddeutsche Landschaft, Heide und Meer und Sturm und Nebel charakteristisch gezeichnet in

Abseits. (Es ist so still, die Heide liegt....)

Sie ist ein Bild der Einsamkeit und des Friedens. „Man sieht gleichsam die blaue Sommerluft flimmern um die alten Gräbermale, die aus dem roten Erika-Teppich sich emporheben; man sieht die Lauffäßer in ihren goldenen Panzerröschchen durchs Gesträuch hasten, die Bienen summen und die Vögel schwirren; und nur Staffage zu der Naturidylle bildet der Kätchner mit seinem Jungen vor dem niedrigen, halb verfallenen, sonnenbeschienenen Häuschen.“<sup>1)</sup> Ein

---

<sup>1)</sup> Biese, Lyrik und Lyriker S. 104.

ähnliches Heidebild erscheint in dem Gedichte „Über die Heide“. Zu vergleichen ist damit folgende Heideschilderung aus Storms Novelle „Ein grünes Blatt“: „Die Heide blühte, die Luft war durchwürzt von Wohlgerüchen. Nun stand der Wanderer still und blickte über die Steppe, wie sie sich endlos nach allen Richtungen hinauszog, starr, einförmig, mit rotem Schimmer ganz bedeckt. Ihn überkam unbezwingliche Sommermüdigkeit. Die Schmetterlinge, die blauen Argusfalter gaukelten auf und ab, dazwischen schossen rosenrote Streifen vom Himmel zu ihm hernieder; der Duft der Eriken legte sich wie eine zarte Wolke über seine Augen. Nur das heimliche Rauschen und Wimmeln in der unendlichen Pflanzendecke, hie und da ein Vogelruf aus der Ferne oder unten vom Moor herauf, sonst kein Laut...“ Nicht schlechtthin Heide, sondern die schleswig-holsteinische Heide schildert er realistisch, sodaß wir sie vor uns sehen mit allen Einzelheiten; das Kleinste und Unscheinbarste hat da Bedeutung für den sinnenden Dichter. Diese Andacht für das Kleinste ist die eine charakteristische Seite seiner Dichtungen. Von der Enge des Einzelgesichtsbildes gleitet bisweilen des Dichters Blick über die weite blühende Heide, über die weiten Wiesen bis an den Deich, hinter dem sich das unermessliche Meer in endloser Fläche dehnt. Die Gedanken verlieren sich in unbestimmte Fernen, sie verlieren wie das Gesichtsbild allmählich an Schärfe und Begrenzung. Da packt ihn Sehnsucht in das ferne, nie erreichte Wunderland mit Macht. So entsteht neben der scharfen Beobachtungsgabe, dem Wirklichkeitsinn im norddeutschen Volkscharakter ein romantischer Zug in die Ferne, jenes weltverlorene Sichvergessen, wie wir es in vielen Dichtungen Storms und anderer norddeutscher Dichter antreffen. Dafür ein Beispiel. Der Dichter wandert hinaus an den Deich und läßt seine Blicke gleiten über das brennende Silber.

#### Ostern.

.... Wie brennend Silber funkelte das Meer,  
Die Inseln schwammen auf dem hohen Spiegel;  
Die Möven schossen blendend hin und her,  
Eintauchend in die Flut die weißen Flügel.



.....

Der Slut entsteigt der frische Meeresduft,  
Vom Himmel strömt die goldne Sonnenfülle;  
Der Frühlingswind geht klingend durch die Luft  
Und sprengt im Flug des Schlummers letzte Hülle.

.....

Hier stand ich oft, wenn in Novembernacht  
Aufgor das Meer zu gischtbestäubten Hügeln,  
Wenn in den Lüften war der Sturm erwacht,  
Die Deiche peitschend mit den Geiersflügeln.

Und jauchzend ließ ich in der festen Wehr  
Den Wellenschlag die grimmen Zähne reiben.

Zum norddeutschen Landschaftsbilde gehört unzertrennlich der fausende, peitschende und die Menschen rüttelnde Sturm. Meisterhaft läßt Storm uns den wilden Gesellen hören, wie er sein Spiel treibt mit Blumen und Blättern, Fensterläden, Fledermäusen und Saaltüren. Zwar hören ihn die schwachenden Alten nicht, aber „drin in der Kammer die Kinder mit Schrecken — auffuhren und schlüpften unter die Decken“ (Sturmnacht). Charakteristisch für die holsteinische Landschaft ist ferner der Buchenwald (Waldweg, Im Walde). Wie sich übrigens die den Sinnen wahrnehmbare Wirklichkeit ganz allmählich und ungezwungen in eine übersinnliche Welt fortsetzt, wie das Leben unmerklich in den Traum hinüberfließt, schildert prächtig Frenssen in der Sandgräfin (S. 207): „Aber sie kann dem Meer nicht widerstehen und der Dämmerung und dem Abendrot. Stillen Geister Walten rings um sie her... warum nicht ins Abendrot schauen und übers dunkle Meer bis dahin, wo sich beide vermählen mit weitem, goldenem Reif? Und träumen — träumen! Wie liegt das Leid des Lebens soweit zurück... Wie wird der Geist getragen... er schwebt leicht, frei im Abendrot! Goldig flutet das Licht.. leise zieht der Wind.. tief unten singen die Wellen.. hinüber in ein Land in weiten Fernen, klare Luft voll Sonnenschein, üppig der Strand...“ Biese macht noch auf eine andere Eigentümlichkeit des norddeutschen Volkscharakters aufmerksam, den nach innen gewandten Blick. „Das Beschauliche liegt dem Norddeutschen im Blut; besonders wenn des Tages Helle sich allmählich in das Dunkel des

Abends verliert, wenn die Dämmerung hereinbricht, wenn die Erscheinungen ringsumher schattenhaft verschwimmen, oder wenn das milde Mondlicht sich über die schweigende Erde ergießt und das Leben in Natur und Menschenwelt immer mehr verstummt, dann erwachen die inneren Stimmen, dann werden Erinnerung und Sehnsucht lebendig und weben ihren verklärenden Schleier um früheres Glück und früheres Weh, mildernd das Herbe, dämpfend das Überwallende; viele Wünsche blieben unerfüllt, viele Hoffnungen wurden vernichtet, wenige Blümenträume reiften, da gibt es kein Sträuben, kein Aufbäumen gegen das Gewordene, man muß resignieren.“ Zu vergleichen sind hier: Mondlicht, Zur Nacht, Gode Nacht, Dämmerstunde, An Klaus Groth. Der Blick nach innen und die Lust an der Entsagung sind also weitere Züge des norddeutschen Charakters. Damit verbindet sich ein eigenartiger Gegensatz; mit der Romantiker ein realistischer, der Wirklichkeit zugewandter Sinn, zähe Ausdauer und Beharrlichkeit, äußerste Willensanspannung und Willenskraft. Treffend schildert Paul Schütze<sup>1)</sup> des Dichters Heimatgenossen folgendermaßen: „Der gemeinsame Grundzug dieses alten germanischen Stammes, sowohl der seefahrenden Insel-, als der aderbauenden Marsch- und Vorgeestfriesen, ist zähe Freiheitsliebe. „Lieber tot, als Sklav!“ lautet ihr Wahlspruch. Niemals hat sich der Adel dauernd festzusetzen vermocht, und der Bauer, durch Hörigkeit nicht gebeugt, hat hier seine Unabhängigkeit bis heute bewahrt. Den Boden, auf dem er steht, und der ihm Nahrung gibt, dem feindlichen Elemente des Meeres abringend und gegen dasselbe behauptend, hat der Nordfrieser gelernt, gleichmütig und ruhig nach außen zu erscheinen und alle Leidenschaft ins Innere zurückzudrängen. Ein ernstes Angesicht zeigen Männer und Frauen, mit ausgeprägten Formen, oft auch mit einem weichen Leidenszuge um die Augen. Tief sind sie eingewurzelt in der Heimat, zäh halten sie fest an Altüberkommenem, zurückhaltend, ja abgeschlossen und stolz sind sie gegen Fremde. Weltflüchtige Sonderlinge, knorrige, hartköpfige Menschen sind nicht selten unter ihnen.“ Frenssen<sup>2)</sup> sucht den Charakterzug dichterisch in Verbindung mit der Natur zu bringen in folgender Weise: „Da fand . . gar mancher Hüter in dem grauen Salzwasser

<sup>1)</sup> Remer a. a. O. S. 18ff.

<sup>2)</sup> Sandgräfin S. 19ff.

den bitteren, harten Wellentod, ihre Körper wurden gegen die Düne geworfen, und das donnernde Brausen der erzürnten Wasser überschrie das Weinen der Menschen. Und das fühlten sie: dies, daß ihr Klagen und Weinen doch von dem wilden Wasser übertönt wurde; und da gaben sie es auf, zu klagen und zu weinen und wurden ein hartes Geschlecht; ein Geschlecht von wenig Worten, von tiefen stillen Gedanken, von trozigem Gesicht, von aufbrausendem Zorn, sie wurden wie das Meer, tief, lauernd, aufbrausend, gewaltig, ein Geschlecht von Riesen an Leib und Seele. . Sie lachen nicht, sie weinen auch nicht vor Freude, sie sind in dem langen Kampf ein hartes Geschlecht geworden, sie haben etwas Übermenschliches bekommen, sie können nicht mehr loben und danken: Das ist ihr Fehler, ihre Sünde bis auf den heutigen Tag.“ Ich lege auf die Charakteristik des Norddeutschen deshalb den größten Wert, weil wir nur so Hebbel, Storm, Groth, Eiliencron u. a. verstehen können.

Dieser oben bezeichnete Charakterzug, das starre Festhalten an der heimatischen Scholle, läßt sich am besten an Storms politischen Liedern<sup>1)</sup> nachweisen. Wir schicken zum Verständnis eine kurze Skizze der historischen Ereignisse voraus. Der Verzweiflungskampf, den Schleswig-Holstein seit 1848 um sein Deutschtum und seine Unabhängigkeit gekämpft hatte, endete mit der Unterwerfung unter dänische Oberhoheit (1850 Schlacht bei Idstedt). In jenen trostlosen Tagen der Trauer und Verzweiflung verlor der Dichter nicht die Hoffnung und den Glauben an die deutsche Zukunft. Doch zunächst mußte er, da er den dänischen Untertaneneid nicht leisten wollte und ihm daher die beim Thronwechsel nötige Bestätigung seiner Advokatur versagt wurde, die Heimat verlassen. Auf sein Gesuch um Anstellung im preußischen Justizdienst wurde er zum Assessor am Kreisgericht zu Potsdam ernannt. Im November 1853 steht er zum letzten Male vor seinem Husumer Hause. Zum letzten Male dringt vom Strand der Mövenschrei herüber, zum letzten Male vernimmt er das Rauschen des Meeres. Noch einmal in dieser letzten Stunde heißt er seine Knaben den Blick ins weite Land hinausfenden:

---

<sup>1)</sup> Franz Benöhr, Die politische Dichtung aus und für Schleswig-Holstein in den Jahren 1840—1864 (Dissertation) Schleswig (Jbbelen) 1911.

Und merkt es wohl, es steht auf diesem Grunde,  
Wo wir auch weilen, unser Vaterhaus.

Wir scheiden jetzt, bis dieser Zeit Beschwerde  
Ein andrer Tag, ein besserer, gesüht;  
Denn Raum ist auf der heimatlichen Erde  
Für Fremde nur und was den Fremden dient

Doch ist's das flehendste von den Gebeten:  
Ihr mögt dereinst, wenn mir es nicht vergönnt,  
Mit festem Fuß auf diese Scholle treten,  
Von der sich jetzt mein heißes Auge trennt! —

Und dann wendet er sich dem jüngsten Knaben zu und spricht  
jene tief zu Herzen dringenden Worte glühendster Vaterlandsliebe:

Und du, mein Kind, mein jüngstes, dessen Wiege  
Auch noch auf diesem teuren Boden stand,  
Hör mich! — denn alles andere ist Lüge —  
Kein Mensch gedeihet ohne Vaterland!

Kannst du den Sinn, den diese Worte führen,  
Mit deiner Kinderseele nicht verstehn,  
So soll es wie ein Schauer dich berühren  
Und wie ein Pulsschlag in dein Leben gehn!

(Abschied 1853.)

Herbst 1856 wurde er als Kreisrichter nach Heiligenstadt versetzt. Das Jahr 1864 brachte dann endlich zugleich mit der politischen Befreiung der Herzogtümer dem Dichter die Heimkehr; seine Vaterstadt übertrug ihm die Landvogtei des Amtes Husum. Das Unglück der Heimat sowie die Jahre in der Heimat waren für Storms Entwicklung von höchster Bedeutung. Wie rings um ihn aus seinen stillen, träumerischen Heimatgenossen plötzlich Männer von Troß und Tatkraft geworden waren, so erstand auch bei ihm jetzt aus dem Träumer der Mann, der für Freiheit und Recht kämpfte. Erst jetzt wurde die ganze Persönlichkeit in ihm frei, die vollkommene norddeutsche Eigenart, die nicht nur in Traum und Stimmung heimisch ist, sondern auch die Wirklichkeit zu meistern weiß.

Das offenbart sich unmittelbar in seiner Lyrik, in der er jetzt kräftigere Töne anschlägt. Ganz als der steifnackige Frieser steht er:



vor uns in seinen politischen Liedern, die „das unpolitisch-politische Iyrische Gepräge tragen, das von den neueren und neuesten Barden trotz lautem Hurra so wenige getroffen haben“. <sup>1)</sup> Hier ist politische Lyrik so zu lebendigem Gefühl geworden, daß man von Tendenzlosigkeit reden kann. Es sind folgende Lieder zu behandeln:

Ostern. Im Herbst 1850. Gräber an der Küste. Epilog. 1. Januar 1851 <sup>2)</sup>. Abschied 1853 <sup>3)</sup>. Für meine Söhne. Gräber in Schleswig.

Diese Wandlung von weichem Lyrismus zur Wirklichkeitsdichtung verraten auch die Novellen. Probleme des häuslichen und Ehelebens tauchen auf, so Härte des Vaters gegen den Sohn in „Karsten Kurator“, „Eisenhof“, „Hans und Heinz Kirch“. Realistisch sind ferner die sozialen Novellen „John Riew“, „Ein Doppelgänger“ 1880. Schließlich bricht doch wieder siegreich die Romantik durch und verbindet sich mit dem Realismus zu passender Lebenswahrheit und ahnungsreichem Stimmungsdufte in der letzten Novelle „Der Schimmelreiter“ (1888).

Recht lehrreich zwecks Erfassung der Dichterindividualität ist ein Vergleich zwischen Storm und Mörike. Wir finden übereinstimmend bei beiden die Romantik, die in der Abwendung von der Welt ihre Wurzel hat, und die Andacht für das Kleinste, die in Naturbildern sich offenbart. Und doch welcher großer Unterschied besteht zwischen beiden! Storms Romantik ist nach innen gekehrt, träumerisch, sinnig und löst sich in Nebel der Stimmung auf; sie ist grau, farblos im Gegensatz zu der farbenprächtigen Dichtung Mörikes. In Storms herber, tragischer Lebensauffassung offenbart sich der Norddeutsche; er verschließt seinen Schmerz in sein Inneres und liebt die Einfachheit, Mörike ist Süddeutscher in seinem Humor und seinem sieghaften Optimismus, seiner Wortgewandtheit und Bilderfülle. Liebe zur Märchen- und Sagenpoesie der Heimat und Freude am Schlichten, Treuherzigkeit und Innigkeit führen beide zum Volkslied, so aber, daß Mörike die Romantik der Märchenwelt (Else, Page, Ritter usw.) bevorzugt, Storm das einfache, von tief-

<sup>1)</sup> Erich Schmidt, Charakteristiken, abgedruckt bei Remer S. 41.

<sup>2)</sup> Unterrichtliche Einzelbehandlung bei Peper a. a. O. 152. Ferner sind methodisch erläutert: Knecht Rupprecht S. 173, Herbst 106, Meeresstrand 161, Trost 154, Weihnachtslied 173.



ster Tragik erfüllte Liebeslied nachbildet. Wie tief Storm in die meisterhafte Technik des Volksliedes eingedrungen ist, beweisen u. a. die in „Immensee“ eingestreuten Lieder (besonders „Meine Mutter hat's gewollt“) und die wunderbare Charakteristik des Volksliedes, die Storm sich in den Mund legt. Der Liebe zur norddeutschen Heimat, ihren stillen Menschen und sinnigen Liedern, der treuernten Natur, dankt Storm sein Bestes.

Max Geißler<sup>1)</sup> hat Storms künstlerische Individualität in wunderbare Verse gefaßt:

Theodor Storm.

Geboren 14. September 1817.

Du mußt geboren sein in diesen Tagen,  
Da süß der Edelwein an Reben reift;  
Da sich die Schwalben schon vom Scheiden sagen,  
Der Wind die ersten weißen Blätter streift;  
In diesen Tagen, da die Sommerseide  
In leisem Fluge durch die Felder weht,  
Da durch den späten Sommertraum der Weide  
Das feingestimmte Spiel der Glocken geht.

Du mußt geboren sein in diesen Tagen  
Der Segensfülle und der goldenen Frucht,  
Des Traums, da stiller alle Herzen schlagen  
Und doch ein Sehnen seinen Frühling sucht;  
Die Kränze schlicht aus letzten Blumen tragen,  
Seitdem der Sommer ihre Kronen nahm;  
Du mußt geboren sein in diesen Tagen,  
Die wie dein Lied so still und wundersam.

### von Schönaich-Carolath.

A.: Gesammelte Werke, 7 Bände. Epz. (Götschen) 1907. — „Fern ragt ein Land . . .“ Eine Auswahl. Ebenda 1907.

E.: G. Schüler, Prinz Emil von Schönaich-Carolath als Mensch und Dichter. Ebenda 1909. Lorenz Krapp, Prinz Emil von Schönaich-Carolath. Epz. 1908 (Hesses Volksb. Mod. Lyriker Bd. IV). Heinrich Göbel, Prinz Emil von Schönaich-Carolath J.D.U. XXIV (1910) S. 643 ff.

<sup>1)</sup> Max Geißler, Gedichte (Volksausgabe) Leipzig (Stadmann) 1908.  
S. 33.

Für eine Einführung in die literarische Bewegung des 19. Jahrhunderts erscheint mir Schönaich-Carolath deswegen wertvoll, weil er die Verbindung zwischen Romantik und moderner Zeit herstellt. Nicht geringer zu bewerten ist der Eindruck, den seine eigenartige Schönheitstrunkene und vaterlandsfrohe Dichternatur auf die Jugend macht. Da aus seinen Dichtungen eine in sich geschlossene Persönlichkeit spricht, so muß bei der unterrichtlichen Behandlung unser Augenmerk darauf gerichtet sein, ein Charakterbild aus seinen Liedern erstehen zu lassen.

### Sein Weltbürgertum.

Wir schicken zum Verständnisse seiner Eigenart das Notwendigste aus seinem Leben voraus. Bestimmend ist für ihn die Zugehörigkeit zum Adel (Romantik) und das in den Adern rollende Wanderblut seiner Ahnen (Reisen ins Ausland). — Nach Beendigung des deutsch-französischen Krieges, an dem er nicht teilnehmen konnte, wurde er Leutnant im Kolmarer Dragonerregiment. Nach dem Tode seiner Eltern bereiste er Ägypten und Kleinasien und, nachdem er seinen Abschied genommen, auch Griechenland, Spanien, Nord-Afrika und Montenegro. Auf diesen Reisen gewann er eine umfassende Kenntnis fremder Länder, Völker und Literaturen, die sich in seinen Dichtungen widerspiegelt. Er besitzt geradezu eine Meisterschaft darin, den Farbton jeder landschaftlichen Eigenart zu treffen: in dieser Anpassungsfähigkeit ist er eben ein ganz Moderner. So malt er in die Einleitung zur Dichtung Sulamith die Pracht eines Sommertages im Orient<sup>1)</sup>, die totenbange Einsamkeit der Wüste in seinem Gedichte Wüstenweh<sup>2)</sup>, die dionysische Schönheit der griechischen Natur in der Widmung an Böcklin<sup>3)</sup>, die Wildheit amerikanischer Prärien in dem Zynklus Westwärts<sup>4)</sup>, alles mit gleicher Meisterschaft. Am glühendsten aber liebt er Italien und zwar das Italien der Renaissancezeit (Altes Bild)<sup>5)</sup>.

<sup>1)</sup> Krapp a. a. O. 64.

<sup>2)</sup> Krapp a. a. O. 65.

<sup>3)</sup> Krapp a. a. O. 65.

<sup>4)</sup> Krapp a. a. O. 58.

<sup>5)</sup> Krapp a. a. O. 68.

### Vaterlandsliebe.

Trotz dieses Kosmopolitismus liebt er sein Vaterland über alles; wie Storm und Eichendorff ist es auch ihm ergangen: in der Fremde wird er sich erst ganz des Wertes der Heimat bewußt.

O Deutschland, mir tat's gefallen  
In manchem fremden Land,  
Dir aber hat Gott vor allen  
Das beste Teil erkannt,

so bekennet er im treuherzigen Vaterlandsliede „O Deutschland“. Bald ist es im fremden Lande das deutsche Lied, das in fröhlicher Tafelrunde ihn plötzlich mit Schwermut erfüllt, bald das trauliche Bild der Kleinstadt mit seiner Romantik. Doch als er dann heimkehrt, findet er alles so verändert, so fremd:

Von Liebchens Haus im Abendschimmer  
Das rote Weinlaub fliegt und nißt,  
Allein der Sonne Glutgeflimmer  
In fremde Frauenaugen blüht.  
Auch keine Freunde gilt's zu finden,  
Sie schlafen längst, wie's Gott gewollt,  
Auf ihren Grabstein schütten Linden  
Der braunen Blätter Raschelgold. (Herbstreise.)

Nun zieht er die Summe seiner Erfahrungen:

Als froher Geselle zog ich hinaus,  
Hab' fest gelärmt und gelacht,  
Nun schleich' ich durchs Seitenpförtlein nach Haus,  
Hab's nicht zum Meister gebracht.

Ich habe nur ausgelernt und erkannt  
Nach manchem verträumten Jahr:  
Daß der Himmel dort unten im Süderland  
Zu blau, zu lachend war, . . .

.....

Ich hab' gezählt mein fahrend Gut  
Und fand, daß nichts mir blieb,  
Als ein welker Jasminstrauß am alten Hut  
Und in Welschland ein falsches Lieb.

(Böse Heimkehr.)

Wenn auch alle Lieben gestorben, verdorben . . . trotzdem  
ist das deutsche Land das schönste von allen:

Daheim.

Ein Weg durch Korn und roten Klee,  
Darüber der Lerche Singen,  
Das stille Dorf, der helle See,  
Süßes Wehen, frohes Klingen.

Es wogt das Korn im Sonnenbrand,  
Darüber die Glocken schallen —  
Sei mir gegrüßt, mein deutsches Land,  
Du schönstes Land von allen!

Ruhelose Sehnsucht und glühende Liebe zur Heimat geben seinen  
Liedern Wärme und Leben. Mit Recht ist darauf hingewiesen wor-  
den, wie bestimmend für deutsches Fühlen und Denken die Zugehörig-  
keit zum Adel, zur Tradition alter Geschlechter ist. Eichendorff und  
Liliencron haben wie Schönaich-Carolath trotz fast unüberwindlicher  
Schwierigkeiten den Glauben an ihr deutsches Vaterland nie ver-  
loren und ihm treu gedient. Zwar äußert sich Vaterlandsiebe bei  
keinem von ihnen in „patriotischen“ Liedern und Festgesängen; in  
der ganzen neuzeitlichen Lyrik suchen wir übrigens darnach ver-  
gebens. Liegt das an Verdrossenheit oder gar an mangelndem Ver-  
ständnis für völkische Eigenart? Wir sind doch auf allen Gebieten  
gewaltig emporgestiegen und ein gesundes, kräftiges Volk geworden;  
sollte sich das nicht auch unsern Künstlern und Dichtern mitteilen?  
In der Tat: die Blüte einer in Innigkeit und Treue echt deutschen  
Lyrik, vor allem die herrliche Heimatdichtung, die nur auf dem Boden  
deutschen Selbstgefühls und nationaler Freudigkeit gedeihen kann,  
beweisen uns echtes, wahres vaterländisches Fühlen unserer zeit-  
genössischen Dichter. Nur stiller, vornehmer ist die Vaterlandsiebe  
geworden — weil sie Herzenssache geworden, die man nicht pro-  
faniert —, andere edlere Formen hat sie angenommen: Naturlyrik,  
historische Ballade und Heimatdichtung sind die ureigensten Gebiete  
vaterländischer Dichtung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Naturlyrik.

Bemerkenswert ist, daß seine Naturbilder nicht wie bei Mörike,  
Eichendorff und Storm heimatlich einseitig bestimmt, sondern recht

mannigfaltig sind. Die berauschende Farbenpracht des Südens kennt er so gut wie die nebelumhüllten Gestade des Nordens. Aber ein Gebiet hat er doch entdeckt: die Märchenwelt des Parkes alter Edelsitze, die Poesie des weltverschollenen Parkes<sup>1)</sup>. Vgl. das Gedicht:

Allerseelen.

Ein zarter Duft von gelben Rosen  
Zieht durch den Park. Des Herbstes leiser Flimmer  
Umspinnt das Haus; vor deinem Gartenzimmer,  
Im Sonnengolde, starren Stabiosen.

In eigenartigem Gegensatz dazu stehen die nordischen Landschaftsbilder, die er als Gutsherr in Haseldorf kennen gelernt hat. Echt realistisch sieht er das Moor in

Märzabend.

Aus Schollen und feuchtem Torfe  
Steigt langsam über den Tann  
Der dunstige Mond; zum Dorfe  
Kehrt müde das Adergespann.

Über dem Moore.

Ein Heidenmoor sahl wie der Tod.  
Riedgras auf dürrtem Schollensod,  
Ein stoßendes Wagengeleise,  
So jäh in Glut und Staub verweht,  
Als sprach' es: Wanderer, wohin geht  
Dereinst die letzte Reise?

.....

Versunken ist das letzte Dorf,  
Hoch über einer Stapel Torf  
Kreist, goldig, ein Schwarm von Immen.  
Vom Hüggelsaume, dürr bestoßt,  
Der schwefelgelbe Ginster floßt,  
Fernher verschollene Stimmen.

Die Darstellung der Marsch und ihrer Bewohner ist ebenso meisterhaft. Mit wenig Strichen zeichnet er uns den Marschenhof in

---

<sup>1)</sup> Krapp a. a. O. S. 81.



### Feldeinwärts.

Den Dachfirst in gastlichem Zeichen  
Befrönt ein Storchennest,  
Die Giebel beschirmen Eichen  
Vor Blitzschlag und Nordwest.

Das Gärtlein hinter den Scheunen  
Steht duftend, sonnenwarm,  
Darüber, in wohligem Streunen,  
Zieht summend ein Bienen Schwarm.

Alles atmet Behäbigkeit und Wohlstand, Mensch und Vieh. Die  
Bewohner

Sie sind vom Sachsenstamme,  
Sie schauen nicht gerne vom Pflug  
Zur Sonne, der wandernden Flamme:  
Die Heimat beut Glücks genug.

Treffend sind hier Mensch und Natur in Beziehung zueinander  
gesetzt. Selten ist bei ihm ein Naturbild um seiner selbst willen  
gezeichnet, meistens dient es als Ausdrucksmittel der Seelenstim-  
mung. Bald bilden Naturbild und Seelenstimmung Gegensätze wie  
in den „Liedern an eine Verlorene“. Hier steht die schwüle, duftbe-  
rauschte, glückverheißende Südlandsnacht in schneidendem Gegensatz  
zum Heimweh des Dichters. Oder menschliche Stimmung harmo-  
niert mit der Natur wie in Feldeinwärts. Von unbeschreiblichem  
Zauber ist dieser Parallelismus in

### Meeresleuchten.

Dein Herz will wie die weite See  
Kühl und großatmend branden,  
Einsam im Glücke, stolz im Weh,  
Unnahbar, Unverstanden.

Und nur bei Stürmen großer Art  
Wird jäh im Weltgetriebe  
Das seltne Leuchten offenbart,  
Das Leuchten deiner Liebe.

Zur Lautmalerei vergleiche die Eingangstrophe:

Der Wind in schwülen Stößen schnob  
Durch's saufende Myrtengezweige.

Inniger noch ist die Verbindung zwischen Naturbild und Seelenstimmung, wo der Dichter seine Stimmung in die Natur hineinträgt, ihr Seele und Leben leiht. Vgl. das Gedicht:

Aus der Jugendzeit.

Waldvogel über der Heide,  
Der klagend die Heimat mied,  
Ich glaube, wir beide, wir beide  
Haben dasselbe Lied.

Dir hat ein Sturm aus Norden  
Zerstört das heimische Nest;  
Auch mir ist entrissen worden,  
Was mein ich wähnte so fest.

Dasselbe Mitstimmen ins Ganze verrät

Osterwasser.

Laß schmelzen, Herz, was schmelzen soll,  
Des Zweifels letzten Schollenrest,  
Und trag dein Hoffen jubelvoll  
Empor zum ew'gen Frühlingsfest!

Seine Tierliebe verdient besonders hervorgehoben zu werden. (Vgl. Göbel a. a. O. S. 649). Zur Vervollständigung sind die Novellen „Bürgerlicher Tod“, „Der Heiland der Tiere“ und „Die Kiesgrube“ heranzuziehen.

Übergang von der Romantik zum Realismus.

Romantisch wie seine Stimmungskunst ist die Gestaltenwelt seiner Dichtung: Landsknechte, Ritter, Nonne, Spielmann, Taugenichts, Hans Habenichts; romantisch auch die Vorliebe für fremde Sagenstoffe, seine Vaterlandsliebe und seine Sehnsucht nach dem Lande der Schönheit. Aber trotz aller Romantik vergift er die Wirklichkeit des Lebens nicht. Getreu seiner idealen Auffassung vom Amt des Dichters auf Erden:

Zur Sehnsucht, Dichtung, Überwindung führen  
ein Volk, ein Bruchteil Deiner (Gottes) Herden,

zu helfen, sieht und fühlt er die soziale Not der Armen, der Ent-  
erbten des Glückes. Ergreifend ist das Lied der Armut, welches er  
in dem Gedichte „Die Hütte“ entrollt. In einer Köhlerhütte, „die  
in Armut und kassendem Schaden stand“, liegt auf spärlichem Stroh-  
gebund ein sterbendes Weib mit seinem hungernden Kinde. Vorüber  
ziehen Kaufherr, Dorfskaplan, ein Hochzeitszug — doch keiner wandte  
den Kopf zurück „zum Hüttlein, vergessen von allen“. Da kommt  
ein Wanderer im braunen Gewand — der Tod, sein bester Freund,  
um es heimwärts zu führen. Klingt hier kaum merklich die Anklage  
gegen die Gesättigten heraus, so nimmt sie scharfe Formen an in  
dem Gedichte „Über dem Leben“. An das Bett eines Sterbenden,  
der hochachtbar, vielbeneidet im Leben gewesen, tritt ein Wanderer,  
um ihm den Ruhe Lohn zu schmälern. Er spricht:

Du kennst mich nicht, du hast mich nie gekannt,  
Ich bin die Not, der Menschheit Not benannt.  
Wohl stand ich oft mit kummerfahlen Wangen  
Im Marktgewühl; du bist vorbeigegangen,  
Da hilflos ich, verachtet, unbekleidet,  
Hast du dein Herz im Schauspielhaus geweidet,  
Als mich gewürgt des Hungers hagre Krallen,  
Hast du, für mich, gespeist beim Armenballe,  
.....  
Du hast gehört der Menschheit Jammer schrei  
Und gingst vorbei.

Ein schönes Bekenntnis seines sozialen Mitgefühls legt er ab  
im Zyklus Westwärts IV.:

. . . köstlich ist vor allem,  
Der Daseinstrost, zu trocknen eine Träne,  
Die heiß und schwer aus fremdem Aug' gefallen,  
Das Glück, zu gehn durch finstre Großstadtgassen  
Und einem Kind, das bettelnd steht im Regen,  
In beide Hände, die durchfrornen, blassen,  
Der Liebe Goldschatz stumm und reich zu legen.

Zum ersten Male klopft hier die neue Zeit mit ihren sozialen Kämpfen an die Tore der deutschen Dichtung und findet beim Dichter Verständnis und ein mitfühlendes Herz. In seinem Sozialgefühl ist Schönaich-Carolath ein durchaus moderner Mensch.

### Die Eigenart seiner dichterischen Technik.

Stellen wir ihn mit Storm und Eichendorff zusammen, dann springt uns sogleich ein wesentlicher Unterschied ins Auge: die Dichtersprache. Während jene einfache Beiwörter, schlichte Bilder, den Volksliedton mit seiner zu Herzen dringenden Innigkeit bevorzugen, ist Schönaichs Darstellung funkelnd, aufblitzend, unruhig flackernd. Grund: Jene sind einfache, in Kraft gesammelte Naturen, Schönaich ist eine komplizierte, nervös-unruhige Natur. Seine Vorliebe für Prunk und Pracht, Licht, Farbe und in Schönheit getauchtes Leben erinnert an den modernen Impressionismus. Bei der Würdigung seiner Dichtung muß deshalb auf das neugeprägte Bild und die Wortschöpfung besonders Gewicht gelegt werden. Lehrreich ist in dieser Beziehung ein Vergleich zwischen Goethes Erlkönig und Schönaichs Sommerfest, die beide ähnliche Vorwürfe und Anlage haben. Aber welcher Unterschied in der sprachlichen Gestaltung! Dort Ruhe trotz leidenschaftlicher Kämpfe, hier Unrast, Nervosität. Und doch treffen beide das Richtige, da das Milieu ganz verschieden ist.

Spuren neuer Zeit tauchen dann im sogenannten freien Rhythmus auf. Zum Verständnisse dieses künstlerischen Problems ziehe ich im Unterrichte Goethes „Mahomets Gesang“ und „Über allen Gipfeln ist Ruh“ heran und lasse den inneren Zusammenhang zwischen Inhalt und Form von den Schülern finden und nachfühlen. Es wird nicht schwer sein, ihnen das Verständnis dafür zu eröffnen, daß hier in der freien Form die Seele des Liedes sich einen Körper geschaffen hat. Dann weise ich darauf hin, daß in der germanischen Poesie ursprünglich größere Freiheiten des Metrums geherrscht haben, in der Weise, daß, dem Charakter unserer Sprache angemessen, die Zahl der Senkungen unbestimmt gelassen ist. Die freie Form ist also an und für sich durchaus keine Versündigung am Geiste unserer Dichtung. Dann zeigt man, wie metrische Gebundenheit geradezu zur Fessel werden kann, wenn Stimmungen und Handlungen ganz verschiedener Art in ein und dasselbe metrische Schema gepreßt und

so uniformiert werden (Sonette!). Am besten begreift man das bei Liedern, die strophenweise nach dem Stimmungsgehalte (der Gefühlskurve) der 1. Strophe komponiert sind. Damit nun aber die Auffassung vom Rhythmus nicht falsch verallgemeinert wird, zeige man jetzt, daß der gleichförmige gesetzmäßige Rhythmus in besonderen Fällen hohen künstlerischen Wert hat, wo er wie etwa in Wallensteins Lager den realistischen Stoff „vernichtet“ und in die Kunst erhebt. Auch leidenschaftliche Seelenkämpfe werden oft durch diese gleichmäßige äußere Form in ein schönes Ebenmaß geleitet (Goethes Iphigenie und Tasso). Während in all diesen Fällen die Form den Stoff bezwingt, schmiegt sich im sogenannten freien Rhythmus umgekehrt die Form dem Stoff an, oder anders ausgedrückt: der Stoff gibt sich selbst die Form. Das ist „innere Form“, die aus dem Geiste des Kunstwerkes geboren ist, zum Unterschiede von der äußeren Form, die dem schönen Gewande gleicht. Einzelne lehrreiche Beispiele für den freien Rhythmus sind Schönaichs Gedichte: „Traum“, der von ganz besonderem Rhythmus getragen ist, ferner „Bitte“, in der die Verkürzung der Zeile in den Worten:

„Und leg aufs Grab mir einen Strauß  
Vergißmeinnicht!“

Besondere Bedeutung hat.

Krapp<sup>1)</sup> erklärt das so: „Das Wort versagt dem Dichter gleichsam am Ende. Trauer und Erinnerung überwältigt ihn. Wer das Gedicht laut vor sich hinliest, wird die letzte Zeile unwillkürlich langsam, zögernd lesen. Es liegt eben mehr verhaltene Poesie in diesem kleinen Worte „Vergißmeinnicht“ an dieser Stelle, als das ganze Lied offen darlegen kann.“

Als Abschluß des Lebensbildes dienen:

Wüstenweh, Abendlied, Ver sacrum.

Sie zeigen, wie der Dichter nach schweren inneren Kämpfen durch Pessimismus sich zum Optimismus, zum Glauben an das Ideal hindurchgerungen hat.

---

<sup>1)</sup> Krapp a. a. O. S. 34 ff. Vgl. ferner Wilhelm Kosch, Martin Greif in seinen Werken. Epz. 1907. S. 42 ff.



## 2) Süddeutsche Realisten.

### Gottfried Keller.

A.: G. Keller, Gedichte. R. 6197, 6198.

E.: Albert Köster, Sieben Vorlesungen<sup>2</sup> Leipzig (Teubner) 1907. G. Müller-Geschwend, Gottfried Keller als lyrischer Dichter (Sonderabdruck aus den Acta Germanica VII, 2) Berlin (Mayer und Müller) 1910. P. Wüst, Gottfr. Keller und Conrad Ferdinand Meyer in ihrem persönlichen und literarischen Verhältnis. Leipzig (Haessel).

Kellers Lyrik, wenn auch weit durch die Prosa übertroffen, verdient besondere Beachtung, weil wir hier die künstlerische Eigenart am einfachsten erfassen und von ihr aus die Wandlung des Malers zum Novellisten verfolgen können.

Die Entdeckung des Dichterberufes erfolgte 1843, als Keller, aus München heimgekehrt, in seiner Heimatstadt Zürich Muße hatte, über sich nachzudenken. „Ich habe nun einmal großen Drang zum Dichten“, schreibt er am 11. Juli 1843 ins Tagebuch. „Warum sollte ich nicht probieren, was an der Sache ist?“ Ausgangspunkt ist also das Gefühl, der künstlerische Schöpfungsdrang; an ihn glaubt er auch jetzt noch, nur in den Mitteln, sich zu offenbaren, meint er sich bisher vergriffen zu haben. Und so ist es denn wohl nicht mehr so verwunderlich, daß der von Natur epische Dichter sich zuerst der subjektivsten aller Dichtungsgattungen, der Lyrik, zuwendet, da er in der Dichtkunst genesen, d. h. sich seiner persönlichen Zweifel und Nöte entledigen will. Allmählich dringt aber doch der durch die bildende Kunst nach Anschaulichkeit und fester Begrenzung der Bilder verlangende epische Dichter in ihm durch.

Keller gehört zu den visuellen Dichtern, denen bildhafte, plastische Klarheit über alles geht und im Vergleich dazu Wohlklang und Glätte der Form unwesentlich erscheint. Darum gewinnt seine Lyrik nicht beim ersten Hören und Lesen; es fehlt ihr das Melodische, Klingende. An Gehalt aber gewinnt sie durch die Bildkraft. Hier entfaltet sich Kellers gegenständliche Phantasie und seine die Gegenstände in lebendiger Bewegung ergreifende innere Anschauung in weitausgesponnenen Vergleichen, dem Aneinanderweben der Bilder nach dem Gesetze der Harmonie und des Kontrastes.

Beispiele seiner malerisch wirkenden Kunst sind die anschauliche Beschreibung des Herrn der Welt in dem Gedichte:

### Die Mitgift.

Sein Haupthaar war wie Morgengold  
und wallte gar so weich und schwer,  
Und in den klaren Augen ruht  
ein ätherblaues Liebesmeer;

Ein Regenbogen gürtete  
sein Kleid mit edler Farbenlust;  
Er trug 'nen duftigen Blütenstrauß  
von jungen Linden an der Brust.

Von Farbenrausch und Sinnenfrische ähnlich erfüllt sind die  
Eingangstrophen zur „Himmelsleiter“:

Müde saß ich in der Dämmerung  
Von des Tages Lärm und Staube,  
Eingelullt von Abendsäuseln,  
Schlummernd in der Regenlaube;

Da begann von Licht und Blumen  
Gar ein seltsam schimmernd Weben  
Und ein Spielen vor den Augen  
Gleich dem Ranken goldner Reben.

Rote Rosen, weiße Rosen,  
Primeln, Tulpen und Narzissen,  
Sterne, Kelche hundertfarbig  
Sah ich durcheinander sprießen.

Purpur, Gold, Azur und Silber  
Glimmerten in Wechselfönen,  
Lila, Rosa, zartes Laubgrün  
Mußten Glanz mit Glanz versöhnen.

O, das war ein schöner Reigen,  
Wie die Farben all ihn tanzten,  
Wie die Blütenstern' und Glocken  
Kreisend sich im Beete pflanzten!

Beachtenswert ist hier das Schwelgen in der Ausmalung und die innere Anschaulichkeit der Bilder, die uns einen Schluß auf seine malerische, stark gegenständliche und lebhaft arbeitende Phantasie gestattet. Aus ihr entspringt auch seine Vorliebe für Vergleiche,

die sich oft durch das ganze Gedicht ziehen, wie im Gedichte aus dem Buche der Natur:

### Erster Schnee.

Wie nun alles stirbt und endet  
Und das letzte Lindenblatt  
Müd sich an die Erde wendet  
In die warme Ruhestatt,  
So auch unser Tun und Lassen,  
Was uns zügellos erregt,  
Unser Lieben, unser Hassen,  
Sei zum welken Laub gelegt.

Reiner weißer Schnee, o schneie,  
Decke beide Gräber zu,  
Daß die Seele uns gedeihe  
Still und kühl in Wintersruh!  
Bald kommt jene Frühlingswende,  
Die allein die Liebe weckt,  
Wo der Haß umsonst die Hände  
Dräuernd aus dem Grabe streckt.

Gar sonderliche Seitensprünge macht bisweilen seine Phantasie; so z. B. erscheint ihm in einer Vision im Sonett „Winterabend“ die schneebedeckte Erde im Abendrot wie eine Leiche, der der betrunkene Totengräber in tollem Spaß einen Becher roten Weins über das Gesicht gegossen hat.

Auffallend ist es bei der optischen Anlage des Dichters, daß einige Gedichte einen engen Zusammenhang mit der Musik aufweisen und akustische Wirkung erzielen. Zu diesen Ausnahmen gehören zwei der schönsten Abendlieder aus dem „Buche der Natur“, zugleich Zeugnisse seines naiven Naturgefühls.

### Abendlied.

Augen, meine lieben Fensterlein,  
Gebt mir schon so lange holden Schein,  
Lasset freundlich Bild um Bild herein:  
Einmal werdet ihr verdunkelt sein.

Fallen einst die müden Lider zu,  
Löscht ihr aus, dann hat die Seele Ruh';  
Tastend streift sie ab die Wanderschuh',  
Legt sich auch in ihre finstre Truh'.

Doch noch wandl' ich auf dem Abendfeld,  
Nur dem sinkenden Gestirn gesellt;  
Trinkt, o Augen, was die Wimper hält,  
Von dem goldenen Überfluß der Welt!

Dieses naive Staunen über die Schönheit der Welt ist für ihn bezeichnend. „Ich wundere mich über die Maßen, Wie's überall so schön!“, sagt er von sich in einem Gedichte. Gierig saugt sein Maler-  
auge die wundervollen Naturbilder ein; aber wie ein echter Lyriker zeichnet er sie nicht nur nach, sondern löst sie ganz in Stimmung auf. Das macht: er fühlt sich eins mit der Natur, dem Leben und Weben in Blume, Blatt und Strauch. Hier spricht jeder Baum, jede Blume zu ihm: jubelt und klagt mit dem Dichter, weckt Lebensgefühl und mäßigt den Lebensdrang. Man höre sein

#### Abendlied an die Natur.

Hüll ein mich in die grünen Decken,  
Mit deinem Säuseln sing mich ein,  
Bei guter Zeit magst du mich wecken  
Mit deines Tages jungem Schein!  
Ich hab' mich müd' in dir ergangen,  
Mein Aug' ist matt von deiner Pracht.  
Nun ist mein einziges Verlangen,  
Im Traum zu ruhn, in deiner Nacht.

Des Kinderauges freudig Leuchten  
Schon fängst du mit Blumen ein,  
Und wollte junger Gram es seuchten,  
Du scheuchtest ihn mit buntem Schein.  
Ob wildes Hassen, maßlos Lieben  
Mich zeither auch gefangen nahm:  
Doch immer bin ich Kind geblieben,  
Wenn ich zu dir ins Freie kam!

Geliebte, die mit ew'ger Treue  
Und ew'ger Jugend mich erquickt,  
Du ew'ge Lust, die ohne Reue  
Und ohne Nachweh mich entzückt —  
Sollt' ich dir jemals untreu werden,  
Dich kalt vergessen, ohne Dank,  
Dann ist mein Fall genaht auf Erden,  
Mein Herz verdorben oder krank.

O steh' mir immerdar im Rücken,  
Lieg' ich im Feld mit meiner Zeit!  
Mit deinen warmen Mutterblicken  
Ruh' auf mir auch im schärfsten Streit!  
Und sollte mich das Ende finden,  
Schnell decke mich mit Rasen zu!  
O selig Sterben und Verschwinden  
In deiner stillen Herbergsruh!

Im Naturgefühl wurzelt seine Heimatliebe, die wieder seine politische Sehnsucht weckte. Keller, der schon von seinem Vater einen lebhaften vaterländischen Sinn geerbt hat, nahm an der großen politischen Bewegung seines Schweizerlandes lebhaften Anteil. In den langen Verfassungswirren, die dahin geführt haben, die Schweiz aus einem Staatenbund in einen Bundesstaat umzugestalten, ist Keller, als liberal gesinnter Mann ein Feind alles Zwanges, aller Reaktion, Tyrannei und Zensur, stets für freie Selbstbestimmung eingetreten. Seine vaterländischen Gedichte, die von Freiligrath und Herwegh angeregt sind, atmen wilde Parteileidenschaft. Unter dem versengenden Hauche der Politik starb in ihm die „alte, malerisch träumende Romantik“ ab, und ein kräftiger Wirklichkeitsinn erwachte zum Leben. (Beispiele seiner knorrigen Realistik und seines barocken Humors sind die epischen Gedichte: „Der Taugenichts“ und „Has von Überlingen“.)

Dem Stoffe nach sind die vaterländischen Gedichte sehr mannigfaltig. Verherrlichung der Freiheit, Haß wider die Knechtschaft sind anfänglich ausschließlich Inhalt der Lieder, allmählich wird mehr und mehr vaterländische Sorge und hoffnungsvolle Zuversicht Kernpunkt aller Gedanken. Er glaubt an die Urkraft seines Volkes:



darum feiert er die alte Tüchtigkeit der Schweiz, verherrlicht die Bundesfeste seines Volkes, den Gemeinsinn bei den Schützenfesten, die Tüchtigkeit des Landvolkes und die sinnigen Volksbräuche. Seine Heimatliebe hat dem Schweizervolk ein Bundeslied geschenkt:

An das Vaterland.

O mein Heimatland! O mein Vaterland!  
Wie so innig, feurig lieb' ich dich!  
Schönste Ros', ob jede mir verblich,  
Duftest noch an meinem öden Strand!...

Allmählich kommt in den lyrischen Gedichten die novellistische Kunst zum Durchbruch. Die beiden Zyklen „Lebendig begraben“ und die „Feueridylle“ sind ein Mittel Ding zwischen Lyrik und Novelle. So liegen schon in der Lyrik der Züricher Zeit alle Wurzeln seiner Kunst. Zum Meister aber hat ihn erst Deutschland, seine zweite Heimat, gemacht.

Conrad Ferdinand Meyer.

A.: Gedichte<sup>62</sup>; Leipzig (H. Haessel Verlag) 1912.

E.: Karl Emil Franzos, C. F. M., Ein Vortrag. Berlin (Concordia) 1899.

Anton Reitler, C. F. M., Eine literarische Skizze. Epz. (Haessel) 1885.

Eduard Korrodi, C. F. Meyer-Studien. Epz. (Haessel) 1912.

Ein goldner Helm in wundervoller Arbeit,  
in einer Waffenhalle fand ich ihn  
als höchste Zier.  
Und immer liegt der Helm mir in Gedanken:  
des Meisters muß ich denken, der ihn schuf,  
bin ich bei dir. (Eliencron.)

Wichtig für das Verständnis dieses Künstlers ist seine Jugendgeschichte. Des Knaben nervöse Reizbarkeit und Empfindlichkeit sind wohl ein Erbteil der schwermütigen Mutter, geistige Regsamkeit und besonders historischer Sinn stammen hauptsächlich aus der aristokratischen Familie des Vaters. In der Schule hat der begabte Knabe wegen seines träumerischen und zerstreuten Wesens wenig geleistet. Förderlich sind dagegen vor allem Hochgebirgsreisen mit dem Vater, die seine Liebe zur Natur entzündeten, und der Aufenthalt in der französischen Schweiz. Der Beschäftigung mit der

Klassischen Literatur der Franzosen verdankt er in erster Linie sein hervorragendes Formgefühl; nicht minder wurde sein Auge für architektonische Wirkungen geschärft durch Zeichenstudien, die er lange Zeit mit großem Eifer getrieben hat. Nach mancherlei Schicksalsschlägen und Wandlungen — Enttäuschungen im Berufe, Irrsinn der Mutter, Tod des Vaters — entdeckte er seinen Dichterberuf. Es ist sicher kein Zufall, daß er erst zum Dichter sich berufen fühlte, nachdem er sich längere Zeit in Paris und München der bildenden Kunst gewidmet und eine Reise nach Italien gemacht hatte, wo er sich vorzugsweise den architektonischen und bildnerischen Schätzen der Vergangenheit zuwandte. Die bildende Kunst stellte nämlich das für ihn notwendige Gegengewicht her und klärte seine traumverlorene, arg verschwommene Phantastik zu hellen, lichten Bildern.

Wir haben hier in der kleinen Lebensfizzi schon alle Elemente seiner Kunst zusammen. Der hervorstechendste Zug seiner Dichtung ist die Klarheit und Plastik des Ausdrucks. Sie geben Zeugnis von des Dichters Fähigkeit, die Eigenart jeder Erscheinung scharf zu erfassen und mit wenigen Strichen oft in antik-einfacher Form wiederzugeben. Man beachte, wie er die Plastik des Bildes und Ausdrucks beherrscht im Gedicht

#### Der römische Brunnen.

Aufsteigt der Strahl, und fallend gießt  
Er voll der Marmorschale Rund,  
Die, sich verschleiernd, überfließt  
In einer zweiten Schale Grund;  
Die zweite gibt, sie wird zu reich,  
Der dritten wallend ihre Flut,  
Und jede nimmt und gibt zugleich  
Und strömt und ruht.

In der Aufnahme und Gestaltung des Stoffes ist er der größte Realist der Schweiz. Kein Wunder, daß seine Wortbilder überwiegend optischer Natur d. h. mit dem Auge aufgenommen sind: Meyer gehört eben zu den Dichtern des visuellen Typus. In dem Maße, wie die Klarheit der Anschauung zunimmt, tritt der Wohlklang zurück; die akustischen Wirkungen fehlen fast ganz seiner Lyrik. Daher erscheint sie zunächst herb, edig und wortkarg; bei näherem

Prüfung seiner Wortbilder erkennt man hierin gerade die Meisterschaft: neben dem aristokratischen Feingefühl die Fähigkeit, verdichtete Anschauung in plastischer Gestalt zu geben wie feinste Füllgranarbeit in Mattgold. Eine Auswahl zum Belege: „Silbergrau geperlte Tauben, marmorgleich verstreute Zecher, sonnenlichte Flechten, fettenschwere Stunden, schwarzschattende Kastanie, lichtdurchwirkter Schatten, wettermürber Stein des Felsens, in deinem grünen Waldesdämmerchein, sonnenbraune Hand, edelgreises Haupt, geistleichter Schritt, meine buchendunkeln Höhn, aus einem grün erstarrten Meer von Eis, Türmchen eppichübersponnen, erzgegoßner Schild, getigertes Fell, herbströtlich, krausdunkle Haare, süßbraune Augen; Rebe, die sonniggrüne; wetterschwarz, sturmverwehte greise Haare; morgenbleiche, schöne Frauen. Das Haar, blond und seiden war's. Ölbaum Silber, blaue Meereslinie; sie hatte schnelle Augen und aschenblondes Haar; ein schneebelastet Giebelhaus auf mondenhellem Lager.“ Demgegenüber sind Wortbilder, der akustischen oder Gefühls-Sphäre entnommen oder mit Gemütsönen verbunden, verhältnismäßig selten. Zu nennen wären: „weichmelodisch, sanftbewegte Hügel, weiches Wiesengrün, abendweiche Lüfte, achthufig Geklirr, sturmgedämpfter Chor, Mürmelbäche, Becher-Rundgeläute, schlummer schweres Haupt, glutdurchwogt, beseelte Hand, in friedevollen Händen, sanfte Buchen, die gesprächsmüden Lippen schweigen, durch paradieseswarmer Lüfte, gedankenschwere Lieder, wanderermüde Sonne, weiches Abenddämmerlicht. Wenn mystisch süß die Blüte träumt.“

Der Ausdruck spiegelt zugleich etwas vom „Geiste der Skulptur, vom Geiste der künstlerischen Zucht, des strengen Maßes“ und das Aristokratische seines Wesens wider. Bewundernswert ist geradezu, wie er bisweilen mit wenigen Strichen die Situation zu Beginn plastisch zu zeichnen weiß; man wird da bisweilen an die Technik des Impressionismus erinnert. So gibt er die Örtlichkeit im „Stromgott“ lapidar an: „Morgengraun. Die Karawane windet sich dem Nil zur Seite“; in der „Vision über einem Grabe“ heißt es in der 2. Strophe: „Maiennacht. Der Sterne mildes Schweigen...“ Ebenso kurz ist der Eingang im „Heiligtum“: „Walddnacht. Urmächt'ge Eichen...“ Hier sind übrigens vollendete impressionistische Bilder, vgl.: „Es rauscht. Es raschelt. Schritte durch den Wald!“ „Sie stür-

zen auf die Flucht. „Steht!“ und sie stehn... Er ist bei seiner Schar. Er deutet hin Auf eine Eiche. Sie umschlingen ihn... Sie flehen. Er ringt. Er hat sich los gemacht. Er schreitet vor. Sie folgen usw...“ Von der Klarheit seiner Bilder gilt vor allem, was er von seiner Dichtung sagt:

„In meinem Wesen und Gedicht  
Allüberall ist Sirkelicht,  
Das große stille Leuchten.“

Zu der Anschauung gesellt sich häufig bei ihm die Betrachtung, die Reflexion, das Gedankenhafte. Das klar erfaßte Bild wird dann für den Dichter Gegenstand des Nachdenkens und Grübelns; so wird die Erscheinung ihm Abbild eigenen Wesens und Sinnbild unergründlicher Lebens- und Welt-Probleme. Lehrreich ist in dieser Beziehung das Gedicht „Mövenflug“. Der Dichter sieht Möven um einen Felsen kreisen und in grünem Meerespiegel dieselbe „Jagd gestreckter Flügel“, daß sich völlig Trug und Wahrheit gleichen. Da erfaßt es den Dichter mit Grauen, Schein und Wesen so verwandt zu schauen, und nun richtet er an sich die grübelnde Frage:

Und du selber? Bist du echt besflügelt?  
Oder nur gemalt und abgespiegelt?  
Gaukelst du im Kreis mit Fabeldingen?  
Oder hast du Blut in deinen Schwingen?

So wird ihm das Bild Symbol des Menschenlebens. Oder er sieht dem Sämann zu und schaut in den Schicksalen der Körner nur das Abbild menschlicher Schicksale:

Bemeßt den Schritt! Bemeßt den Schwung!  
Die Erde bleibt noch lange jung!  
Dort fällt ein Korn, das stirbt und ruht.  
Die Ruh' ist süß. Es hat es gut.  
Hier eins, das durch die Scholle bricht.  
Es hat es gut, süß ist das Licht.  
Und keines fällt aus dieser Welt,  
Und jedes fällt, wie's Gott gefällt. (Säerspruch.)

Zu den symbolisch-reflektierenden Gedichten gehören auch „Zwei Segel“ und „Das Spiel“. Die Phantasie kombiniert in ihnen Bild und Idee; sie gewinnt die Idee meist durch Zergliederung des Bildes.

Daß seine Phantasie außerordentlich lebhaft gewesen sein muß, geht aus den vielen Assoziationen, d. i. Vorstellungs- oder Bildverknüpfungen hervor, die nach dem Gesetz der Ähnlichkeit und des Kontrastes wiedererzeugt werden. Dadurch kommt Bewegung und Leben in die Marmorblässe der plastischen Bilder. Schon die Metapher zeugt von solch lebendig-beweglicher Phantasie; so veranschaulicht er treffend in den „Nachtgeräuschen“ den unsinnlichen „Geisterlaut der ungebrochnen Stille“ durch sinnliche Bilder, wie „das Murmeln eines tiefen Brunnens, Wie das Schlagen eines dumpfen Ruders“. Oder „mit edlen Purpurröten und hellem Amselschlag, mit Rosen und mit Flöten stolziert der junge Tag“; die blaue Winde klettert am Fenster schlanke empor und ruft nach dem Kinde; der Wind nährt das Herz mit Erdgeruch und Waldesduft, trägt den Morgengruß über die Lande; im Lenz schwillt das Herz wie Segeldrang, es sucht seinen Lenz usw. Taucht hier nur blickartig das zweite Bild auf, so wird es bisweilen durch das ganze Gedicht festgehalten. Meist steht ein ähnliches Bild, von der regen Phantasie geschaffen und gerufen, neben dem Bilde der sinnlichen Anschauung. So stehen im Gedichte „Hirtenseuer“ sofort zwei verwandte Bilder nebeneinander: die scheidende Frau und der flüchtige Abendstern, oder in der „toten Liebe“ wandelt zwischen den Liebenden die tote Liebe wie der tote Heiland zwischen den beiden Jüngern auf dem Wege nach Emmaus. Im Museum bewundert er die Heiligen, die sich von dem goldigen Grunde abheben; er schreitet hinaus und sieht die Schnitter und Garben, umflossen von der wunderbaren Goldesfarbe der warmen Abendglut, und er erkennt:

Auch des Tages letzte Bürde,  
Auch der Fleiß der Feierstunde  
War umflammt von heil'ger Würde,  
Stand auf schimmernd goldnem Grunde.

(Auf Goldgrund.)

Im ganzen sind aber die Kontraste häufiger als die Vergleiche. Das „Sehen in Gegenbildern“ möchte ich geradezu für eine Eigenart seiner Lyrik halten; jedenfalls beruht auf den Kontrasten der poetische Reiz der meisten Gedichte. Wie solche Assoziationen entstehen, lehrt folgendes Beispiel: Neben dem „hellen Geschöpf in sonnenlichten Flechten“ steht in seiner Phantasie sofort eine Drude



mit „rabenschwarzer Haare Wehn“. Eigenartig wirken die Gegensätze in dem Gedichte „Der schöne Tag“: der schöne Julitag und der tote Knabe, des Juli himmelswarmes Blau und die kühle Tiefe, die lautlose Ruhe in der Natur und die jauchzenden Knaben, die Freude und der plötzliche Schrecken der Kinder, der erschreckte Bruder und der an der Nymphe Brust ruhende Leichenkopf des Ertrunkenen — ein Gegensatz ruft den andern hervor. In einem anderen Gedichte „Der Marmorknabe“ erzählt er uns von einem Funde, den man in der Capuletti Vigna getan: es ist ein Knabe mit einer Sackel. Die Julia deutet ihn als Amor, doch der Kenner deutet den schönen Jüngling als den Tod. Nun angedeutet, aber doch wirksam ist der Gegensatz in dem kleinen Gedicht „Nach einem Niederländer“: Der Meister malt ein kleines, zartes Bild und betrachtet es liebevoll. Da klopft es, und herein tritt ein flämischer Junfer mit seiner Tochter, einer drallen, aufgedonnerten Dirn, die morgen Hochzeit feiern und darum vom Meister gemalt werden soll. Sie betrachten beide verständnislos den feinen Mädchenkopf und fragen: „Nach der Natur?“ Kurz antwortet der Künstler: „Nach der Natur. Mein Kind. Gestern beerdigt. Herr, ich bin zu Dienst.“

Diese kontrastierenden Bilder wirken besonders, wenn sie als Erinnerungs-, Traumbilder oder Visionen im Gegensatz zur Wirklichkeit stehen. Auch das Visionäre ist charakteristisch für C. S. Meyer. Reizend ist des Oheims Traum vom Märchenglück der Jugend beim Anblicke der Schlittschuhe, um die ihn sein kleiner Nefse bittet. Erst des Knäbchens Drängen:

„Ei, Ohm, du träumst? Nicht wahr, du gibst sie mir,  
Bevor das Eis geschmolzen?..“

weckt den Alten aus seinen Träumen. Wirkungsvoll in der Kürze ist die Antwort. „Junge, hier.“ Erhebend ist im „Weinsegen“ die Vision vom ersten Abt. „Wann mystisch süß die Blüte träumt“, steigt er in feierlichem Zuge geisterleicht auf des Weinbergs Höhe und segnet mit Geisterhand seine Klosterreben, sein eigen, vielgeliebtes Kind und — fügt der Dichter humorvoll hinzu: „Uns Keger segnet er daneben, Die seines Weinbergs Erben sind.“ Wirkungsvoll ist der Kontrast zwischen dem stillen, friedlichen Schlummer des Kindes und dem bewegten Lebensbilde, das die Parze entrollt, in dem

„Gesang der Parze“. Ganz ähnlich ist die Verwendung in der Vision „Über einem Grabe“. Von des Lebens Hasten und Jagen, Ringen, Kämpfen und Streben ist das Lebensbild erfüllt, das in der Maiennacht aus dem Grabe eines geliebten Knaben in der Phantasie des Dichters aufsteigt. Man fühlt es: trotz aller Pracht, die das Leben ihm entfaltet hätte, die Ruhe des Todes ist doch ein Göttergeschenk. Leben und Tod kontrastieren in der schwermutsvollen Lyrik C. F. Meyers überhaupt sehr oft, so im „Glöcklein“. Erschütternd klingt der süße Klang des Herdenglöckleins als Totenglocke hinein in die Siebervision der Sterbenden. Sie, die junge Gattin eines Arztes, liegt im Sterben, da erzählt sie ihrem Gatten ihren schönen Traum vom Herdengeläut aus den Alpen: das Glöcklein, ein verirrtes, verspätetes, weckte sie wieder:

„Aufwacht' ich dann, und bei mir warest du!  
O bring' mich wieder auf die lieben Höh'n —  
Sie haben, sagst du, mich gesund gemacht.....  
Dort war es schön! Dort war es wunderschön!  
Das Glöcklein! Wieder! Hörst du's? Gute Nacht..“

Im „Wetterleuchten“ erscheint ihm die tote Geliebte:

Die jungen Blüten glommen feuerrot  
Und blicken wieder dann. Ein schönes Spiel,  
Davor ich stille hielt. Da sah ich dich!  
Mit einem Bütenzweige spieltest du,  
Die junggebliebene Tote! Durch die Hast  
Und Flucht der Zeit erkannt' ich dich,  
Die just des Himmels Feuer überglomm.  
Erglühend standest du, wie dazumal,  
Da dich das erste Liebeswort erschreckt,  
Du Ungebändigte, du Flüchtende!  
Dann mit den Blüten wieder blühest du.

Allüberall im Traume erscheint ihm die teure Tote. Eine ergreifende Vision schildert er uns in „Lethé“. In einem Nachen sangen Knaben und Mädchen, mit Lotoskränzen geschmückt, Lieder voll süßer Wehmut. Aus einer Schale trank einer nach dem andern Lethé, den Trank der Vergessenheit. Unter ihnen ist auch die Geliebte, die dem nahenden Dichter zutrinken will. Da entreißt er ihr die Schale:

Stehend küßt' ich dich in wildem Harme,  
Die den bleichen Mund mir willig bot,  
Da zerrannst du lächelnd mir im Arme,  
Und ich wußt' es wieder — du bist tot.

Haben wir so den Stilcharakter seiner Lyrik erfasst, so bleibt uns noch zur Ergänzung des Dichterporträts eine Prüfung der Stoffgebiete. Daß die majestätische Alpenwelt, das Firnelicht besonders, allüberall auftaucht, ist bei dem Schweizer wohl nicht zu verwundern. „In meinem Wesen und Gedicht, allüberall ist Firnelicht, das große stille Leuchten“, bekennt er. Auch ihn, den Alpensohn, zieht es mit unwiderstehlicher Sehnsucht in „der Berge Herzensmacht“, „wo die grauen Wände hängen, In des Sees geheime Gründe Mit dem dunkelgrünen Reiz“. Auch das kleinste Erinnerungszeichen, selbst ein Reisebecher, den er in einem langvergebenen Schrein findet, läßt in ihm der Heimat Natur erstehen, und er bekennt: Mir . . .

War's, als höbe mir ein Bergwind aus der Stirn die grauen Haare,  
War's, als dufteten die Matten, drein ich schlummernd lag versunken,  
War's, als rauschten alle Quelle, draus ich wandernd einst getrunken.

Die Höhenluft hat ihm Gesundheit und Kraft verliehen. Es ergeht ihm wie dem jungen Mädchen „Nach der ersten Bergfahrt“, dem er zuruft: „Deine Wangen blühen frischer . . . Deine Stimme wurde voller, die das Echo wachgerufen. In dem klaren Herdgeläute wurde deine Stimme heller, deine wegestundigen Blicke freisen rascher, streifen schneller, deine Lippen wurden stiller, edler wurde deine Stirne, und dein Auge, groß geöffnet, es betrachtet noch die Firne.“ Das weiße Spitzchen der Firn ruft ihn zu sich, „Am Mittag, am Abend, im Traum noch der Nacht“. Und wenn er nach langer Trennung dann wieder dem Schneegebirge zueilt, dann klopft ihm sein Herz vor Freude in der Brust, und er wird sich der ganzen Wonne und Seligkeit seiner Alpen bewußt. So jubelt er im

#### Firnelicht:

Wie pocht das Herz mir in der Brust  
Trotz meiner jungen Wanderlust,  
Wann, heimgewendet, ich erschaut'  
Die Schneegebirge, süß umblaut,  
Das große, stille Leuchten.

Ich atmet' eilig, wie auf Raub,  
Der Märkte Dunst, der Städte Staub.  
Ich sah den Kampf. Was sagest du,  
Mein reines Firnelicht, dazu,  
Du großes, stilles Leuchten?

Nie prahlt' ich mit der Heimat noch,  
Und liebe sie von Herzen doch!  
In meinem Wesen und Gedicht  
Allüberall ist Firnelicht,  
Das große, stille Leuchten.

Was kann ich für die Heimat tun,  
Bevor ich geh' im Grabe ruhn?  
Was geb' ich, das dem Tod entflieht?  
Vielleicht ein Wort, vielleicht ein Lied,  
Ein kleines, stilles Leuchten!

Die Majestät und die feierliche Stille der Natur auf dem Felsenriff läßt ihn Gottes Nähe fühlen („Himmelsnähe“). Mit den seligen Göttern kostet er dort Nektar und Ambrosia.

Wo die Tannen finstre Schatten werfen  
Über Hänge goldbesonnt,  
Unverwundet von der Firne Schärfen  
Blaut der reine Horizont,

Wo das Spiel den rastlos weh'nden Winden  
Kein Gebälk und keine Mauer wehrt,  
Wo, wie einer dunkeln Sorge Schwinden,  
Jede Wolke sich verzehrt,

Wo das braune Kind, wie Juno schauend<sup>1)</sup>,  
Weidet und mit heller Glocke tönt,  
Wo das Zicklein, lüßtern wiederkauend,  
Den bemoosten Felsen krönt... („Göttermahl“).

Die Wunderwelt der Alpen schwebt noch dem Geiste der sterbenden Frau in dem ergreifenden Gedichte „Das Glöcklein“ vor,

---

<sup>1)</sup> βοῶπις "Hqη.

und es klingt zugleich wie Sehnsucht des Dichters, wenn sie von ihrem Traume erzählt:

Mich überflutete das Abendrot,  
Die Matten dunkelten so grün und rein,  
Die Firne brannten aus und waren tot,  
Darüber glomm ein leiser Sternenschein —

.....

Dort war es schön! Dort war es wunderschön!

Wie das Herdgeläut in das Sterben der jungen Frau hinein-  
klingt, so klingt es in das ganze Leben des Dichters; ja selbst im  
Tode würde er es hören, selbst wenn das Juchhei'n der wilden  
Hirtenknaben, der Laue Krach und dumpfer Schlag ihn nicht wecken  
würden.

Und käme schwarzer Sturm gerauscht  
Und schüttelte die Tannen,  
Er führe, von mir unbelauscht,  
Vorüber und von dannen.

Doch Klänge sanfter Glockenchor,  
Ich ließe wohl mich stören  
Und lauscht' ein Weilchen gern empor,  
Das Herdgeläut zu hören.

Solch heiße Liebe zur Natur kann nur auf Sympathie, auf in-  
nigem Zusammenfühlen mit der Natur, ihren Kräften und einzelnen  
Wesen, beruhen. Der Dichter fühlt, daß auch in ihm ein verwandter  
Geist lebt und wirkt. Ein schönes Zeugnis dieses sympathetischen  
Naturgefühls ist das Gedicht „Der verwundete Baum“: Der Dich-  
ter, der von schärferem Messer eine tief're Wunde erlitt, verbindet  
in verstehendem Mitgefühl den Baum sorglich. Und indem er den  
Baum sich erfrischen fühlt an der Kraft der Erde, ist's ihm, als ob  
auch seine unerträglich brennende Herzenswunde fühle, denn „Natur  
beginnt zu wirken und zu weben“. (Vgl. ferner die Gedichte Die  
Dröas und Der Lieblingsbaum.) Überhaupt dem Walde hat er seine  
besondere Liebe zugewandt; wie ein Priester sein Heiligtum vor Ent-  
weihung bewahrt, wehrt er die lauten Sonntagsgäste von sich und  
seinem See ab („Sonntags“). In den grünen Waldesdämmerchein  
seiner buchendunkeln Höh'n flüchtet er oft, ein zu Tod gehegtes-



Wild, wenn süß in jedem Blatt die Stille schweigt, in Tannenduft und unter Himmelsruh Ruhe und Friede suchend. In Dankbarkeit hat er darum seinem vielliebenden Wald ein Denkmal in den schönen Versen gesetzt:

Jetzt rede du!

Du wardest mir ein täglich Wanderziel,  
Viellieber Wald, in dumpfen Jugendentagen,  
Ich hatte dir geträumten Glücks so viel  
Anzuvertrauen, so wahren Schmerz zu klagen.

Und wieder suchst' ich dich, du dunkler Hort,  
Und deines Wipfelmeers gewaltig Rauschen.

Jetzt rede du! Ich lasse dir das Wort!

Verstummt ist Klag' und Jubel. Ich will lauschen.

Hat er auch den Bergen und Wäldern seine besondere Liebe geschenkt, so verschließt er sich doch nicht gegen die Schönheit der übrigen Natur. Er liebt das Dahingleiten auf stiller, kühler Flut im „Spätboot“; Natur und Menschenleben weben miteinander: wie sich eine heiße Stirne mählich kühlt, verstummen weich Lust und Schmerz; Schattengestalten von Schmerz und Lust steigen aus, bis der Steurer, der Wind, allein noch wacht und steht. Dann schlummert er in süßer Ruh. Oder in die Bangnis, die Bedrängnis des Lebens funkt ein schöner Stern und „beseligt und stärkt das Leben mit der tiefsten Sehnsucht stillem Zug“. Ein tröstliches Licht, das Wunden heilt und Schmerzen stillt. So feiert er die seelische Heilkraft der „ewig jungen Sonne“. Besonderen Reiz üben noch die Erntebilder aus (Auf Goldgrund, Schnitterlied, Vor der Ernte, Erntegewitter). Von ihnen ist das Erntegewitter beachtenswert wegen der vollendeten impressionistischen Technik. Man beachte, wie hier alles in Einzelsinneseindrücke aufgelöst ist:

Ein jäher Bliß. Der Erntewagen schwankt.  
Aus seinen Garben fahren Dirnen auf  
Und springen schreiend in die Nacht hinab.  
Ein Bliß. Auf einer goldnen Garbe thront  
Noch unvertrieben eine freyle Maid,  
Der das gelöste Haar den Nacken peitscht.

Sie hebt das volle Glas mit nacktem Arm,  
Als brächte sie's der Glut, die sie umflammt,  
Und leert's auf einen Zug. Ins Dunkel wirft  
Sie's weit und gleitet ihrem Becher nach.  
Ein Blitz. Zwei schwarze Rosse bäumen sich.  
Die Peitsche knallt. Sie ziehen an. Vorbei.

Neben der Natur ist die Geschichte die Quelle, der seine Lieder entströmen. Wie wir schon gehört haben, ist gar früh der historische Sinn des Knaben im Elternhause geweckt worden. Reiche Nahrung zog er dann aus den heimatischen Sagen. Aber zum Wiedererwecker der Geschichte hat ihn erst Italien und das Studium antiker Bauwerke und mittelalterlicher Gemälde gemacht. Übrigens liegt dem Dichter von Natur aus auch die erzählende Lyrik besser als die Stimmungslyrik. Wir bemerkten in seiner Stimmungslyrik, daß er danach strebt, das innere Erleben in ein äußeres Gewand zu kleiden und so gegenständlich zu machen. Sein plastisches Körpersehen, sein Schwelgen in phantastischen Bildern und sein visionäres Erfassen und Ausdeuten befähigten ihn in hervorragendem Maße zum epischen Dichter und besonders zum Zeichner des historischen Charakterbildes. Und in der That, hier hat er das Vollendetste geleistet. Er hat mit einer Lebendigkeit und Farbenfrische den Geist der längst verschwundenen Zeiten wiedererstehen lassen und oft überraschend den Sinn ahnungsvoll enthüllt, daß man im Zweifel ist, ob man dem Historiker oder dem Dichterphilosophen die Krone reichen soll. Mit gleicher Meisterschaft versenkt er sich in die Mythen der Alten und die heimatischen Sagen wie in die Geschichte des Altertums und Mittelalters. Er ist ein begeisterter Verehrer der antiken Kunst und Dichtung; sie wird ihn wohl auch zur Sagenwelt des Altertums gezogen haben. Von den Alten lernt er nicht nur das Geheimnis der Form, die edle Einfachheit und stille Größe, die selbst durch die heiße Glut der Leidenschaft hindurchleuchtet wie kühlender Marmor, sondern er erweckt auch ganze Sagenstoffe zu neuem Leben. Von seiner Begeisterung für Homer gibt Zeugnis die Botenschaft, die Silen dem jungen Batchos aufträgt:

Lenke deine göttergleichen Schritte zu Homer, dem alten,  
Nege seine heil'gen Lippen, glätte seiner Stirne Falten,  
Wundertäter!

Lös' ihm jeder Erdenschwere Fesseln mit der Hand, der milden,  
Fülle du des Blinden Augen mit unsterblichen Gebilden,  
ewig schönen! („Die Schule des Silen“)

Von Homer hat er auch die prächtige Vision in dem Gedicht „Nächtliche Fahrt“: Telemachs Fahrt mit Athene nach Pnylos. Durch Verwendung der Gegensätze ist wirkungsvoll der Kampf des Perseus mit der Meduse in dem Gedicht „Die sterbende Meduse“ dargestellt. Die Lieblichkeit der Vergangenheit, die sie im Traume schaut, und das schauererweckende Gegenwartslied, ihre grause Larve mit dem versteinernen Blick bilden reizvolle Gegensätze, die geschickt durch den Tod aufgelöst werden. Von dramatischem Leben ist der Streit zwischen Alexander und Kleitos erfüllt in dem balladenartigen Gedicht „Der trunkene Gott“. In bunten Bildern zieht das Leben der Römerin im „Gesang der Parze“ an uns vorüber; der Dichter führt uns in das alte Rom mit der Schmach der Gladiatorenkämpfe („Die wunderbare Rede“), geleitet uns mit Cäsars Heer ins Keltensland („Das Heiligtum“) und läßt den Siegeszug Cäsars aufs Kapitol in farbenprächtigen Bildern an uns vorüberziehen, zu dem seltsam kontrastiert die von ungebrochenem Keltentroz zeugende düstere Miene und der schmerzlich süße Traum von verlorener Freiheit und Heimat („Das Geisterroz“). C. S. Meyers Phantasie ist an keine Zeit und keinen Ort gebunden: bald weilen wir in der Zeit der Völkerwanderung, bald am Hofe Ludwigs des Frommen („Die Gaukler“), bald auf den Kreuzfahrten („Der Pilger und die Sarazenin“, „Der Berg der Seligkeiten“) Mit besonderer Wärme weilt er aber bei den Großen der Renaissance, Michelangelo, Papst Julius und Cäsar Borgia, und der Reformation, Luther, Huß und Zwingli („Michelangelo und seine Statuen“, „Papst Julius“, „Cäsar Borgias Ohnmacht“, „Lutherlied“, „Hußens Kerker“). Für das bedeutendste Gedicht hält man wegen der spannenden Darstellung und des durch die künstlerische Form gemäßigten und vernichteten Stoffes die Ballade „Die Füße im Feuer“<sup>1)</sup>. Ich möchte es wegen des grausigen Vorganges nicht dem Kunstgenusse empfehlen; es ist zu abstoßend.

Wir dürfen Meyers Würdigung damit abschließen, daß wir ihn „wegen seiner epischen Gestaltungskraft, seiner markig gedrunenen

<sup>1)</sup> Vgl. Z.D.M. XXVII 1913.

Sprache, des gedankenreichen Gehaltes, des ethischen Ernstes, der über seiner historischen Anschauung ruht, der verhaltenen Glut der Empfindung, der Liebe zur Kunst und zur Schweizerheimat“ für den größten Dichter der erzählenden Lyrik erklären und neben Mörike und Storm stellen, die ihm allerdings an lyrischer Unmittelbarkeit überlegen sind. Von der Romantik ist er nur wenig berührt („Die Fei“, „Dyras“); sein der Wirklichkeit zugewandter und sie scharf erfassender Blick versenkt sich in die klassische Kunst und saugt aus ihr Schönheit und Unsterblichkeit. In dieser Vermischung liegt sein künstlerischer Realismus, den ich klassischen Realismus nennen möchte.

## Die Herrschaft der Tendenz.

- A.: Hans Benzmann, *Moderne deutsche Lyrik* (Reclam). — „Im steinernen Meer“ (Großstadtgedichte, ausgewählt von Oskar Hübner und Johannes Moegelin, Buchverlag der Hilfe) Berlin 1910.  
E.: Hans Benzmann, *Die soziale Ballade in Deutschland*. München (Beck) 1912, S. 91—119.

## Sturm und Drang der Jüngstdeutschen. Der Naturalismus als bewußte Kunstrichtung.

Den ersten Anstoß zu einer Revolution auf literarischem Gebiete gaben die Gebrüder Heinrich und Julius Hart durch ihre scharfe Kritik in den „Kritischen Waffengängen“, dann Michael Georg Conrad, der nach seiner Rückkehr von Paris 1885 das Leibblatt des *Sturmes und Dranges*, die „Gesellschaft“, gründete, endlich Karl Bleibtreu, der mit der Broschüre „Revolution der Literatur“ das erste Licht über diese neue Richtung verbreitete. Den eigentlichen Beginn bezeichnet das Erscheinen der lyrischen Anthologie „*Moderne Dichtercharaktere*“ 1884/85. Mehr als durch die poetischen Beiträge wirkte diese Blütenlese durch die Vorrede, die mit erstaunlicher Keckheit und großen Worten alles Alte verdammt. Wie beim ersten Sturm und Drang war wieder das Schlagwort „Wahrheit“, worunter man aber diesmal die Wirklichkeit verstand. Die Dichtung solle nicht vom wirklichen Leben abführen, sondern dem unmittelbaren Leben der Gegenwart dienen. Nicht nur eine neue Kunst, auch eine

neue, moderne Lebensanschauung wollte man begründen. An die Stelle der Konvention müsse die neue Wahrheit treten. Nationale und soziale Tendenzen verbanden sich noch unklar damit. Das reiche Leben der Großstadt und das zunehmende Massenelend des Proletariats nahmen Herz und Sinne der Jüngstdeutschen gefangen und eröffneten der Dichtung neue Stoffgebiete.

Die Gründe, welche zur literarischen Revolution führten, liegen klar zu Tage. Die Kluft zwischen Leben und Kunst war allmählich, zumal in der Dichtung der Epigonen, unüberbrückbar geworden. Leben und Ideentreife hatten sich seit der Zeit der Klassiker und Romantiker wesentlich geändert. Naturwissenschaftliche Entdeckungen hatten dazu geführt, die Vorgänge der Außenwelt und ihr Verhältnis zum Menschen in einer neuen Beleuchtung zu sehen. Die Fortschritte der auf naturwissenschaftlichem Boden erwachsenen empirischen Psychologie hatten das Interesse an scharfer Zerlegung von Seelenzuständen geweckt. Malerei und Musik mit neuen Anschauungen und Ausdrucksmitteln hatten eine Revolution in der Kunst bewirkt. Besonders fühlbar war aber die Umwälzung auf sozialem Gebiete. Die technischen Erfindungen und der daraus resultierende Industrialismus hatten das Verhältnis einzelner Klassen zueinander vollständig geändert. Die soziale Frage stand im Mittelpunkt des Nachdenkens. Die Kunst, die doch der naturnotwendige, prägnanteste und konzentrierteste Ausdruck der geistigen und seelischen Empfindungen ihrer Zeit sein soll, war diesem veränderten Leben nicht gefolgt. Die überragende Größe unserer Klassiker hatte die Kunst der Epigonen beherrscht, unter deren Händen sie in Konventionalität erstarrte. Die großen Dichter des poetischen Realismus (Hebbel und Ludwig) waren unter dem Übergewichte der klassischen und romantischen Dichtung nicht zur Geltung gelangt. An sie konnte man also nicht anschließen. Daher galt es, von Grund auf neu aufzubauen; das neue Leben verlangte eine neue Kunst. Vorbilder waren Zola und Björnson, Ibsen, Tolstoi, Dostojewski, Baudelaire und Verlaine. Man bewunderte an ihren Dichtungen die unerbittliche Wahrheit, Schärfe und psychologische Analyse, die rücksichtslose Aufdeckung konventioneller Lügen (Ibsen), den Erdgeruch der noch schlummernden Volkskraft (Russen). So wandte man sich allmählich dem Naturalismus zu.



Diese naturalistische Bewegung erschloß zunächst der Lyrik ein ganz neues Stoffgebiet. Statt des Städtchens Nirgendwo erscheint die Großstadt mit ihren Fabriken, schmutzigen Straßen und Hinterhäusern. Vgl. das Gedicht von Arno Holz:

Phantasmus 1.

Ihr Dach stieß fast bis an die Sterne,  
vom Hof her stampfte die Fabrik,  
es war die richtige Mietskaserne  
mit 'Flur- und Leiermannsmusik.

Im Keller nistete die Ratte,  
parterre gab's Branntwein, Grog und Bier,  
und bis ins fünfte Stockwerk hatte  
das Vorstadtelend sein Quartier.

Andere Gedichte, welche die Großstadtstimmung widerspiegeln, sind Reinhold Fuchs' „Weltstadteinsamkeit“, Julius Harts „Berlin“, Klara Müllers „Im Vorort“, „Straßenbild“ von Börries v. Münchhausen, „Straßenszene“ von Alberta v. Puttkamer, „Die Elektrische“ von Ernst v. Wolzogen, „In der Pferdebahn“ von Ilse Frapan, „Der Droschkengaul“ von Maximilian Fuhrmann, „Der Dienstmann“ von Friedrich Adler, „Das Laufmädchen“ von Ernst v. Wolzogen, „Die kleine Zeitungsverkäuferin“ von Jakob Audorf und „Straße“ von Bruno Wille.

Besonderes Interesse erregt im Zeitalter der Industrie natürlich der moderne Fabrikbetrieb, den die Naturalisten gern in seinen Einzelheiten anschaulich schildern. Solche Gedichte sind „In der Fabrik“ von Börries v. Münchhausen, „Arbeit“, „In der Fabrik“, „Feierabend“ von Hedwig Dransfeld und „Fabrikausgang“ von Klara Müller, das ich hier anführe:

Bleigraue Schatten zittern durch die Luft,  
aus hohen Essen quillt ein blauer Duft.  
Durch Steingefüge dröhnt der Hämmer Ton.  
Um Erzgeäst schwirrt dumpf die Transmission,  
schwirrt stumpf und dumpf, noch eh' die Sonne kam,  
bis daß der Tag verglüht in Zorn und Scham,  
bis daß die Nacht barmherzig deckt die Qual —

Ein Glockenzeichen gellt im Arbeitsaal.  
Da stoßt der Lärm — und freischend geht das Tor:

\*

Ein Jüngling stürmt, ein Knabe fast, hervor;  
im staubigen Rock, die Mühe tief im Genick,  
ein frohes Leuchten noch im Kinderblick,  
staunt er die Welt wie neugeboren an —  
da schiebt ihn seitwärts schon sein Nebenmann.

\*

Da drängt's hervor wie flügelahme Brut,  
da wächst und wogt des Elends graue Flut:  
Mit bangem Blick die blasser Mutter hier —  
zu Hause weint der Säugling schon nach ihr.

\*

Das Mädel dort, Chrysanthemum am Hut,  
— in flacher Brust erlog'ne Liebesglut, —  
das frech vertraut dem nächsten Burschen nicht, —  
der Mann, der stieren Auges vor sich blickt, —  
und nun der Greis, der matt nach Hause wankt  
und für den Hungerlohn dem Schöpfer dankt ..

\*

Des Landes Markt, der Großstadt Kraft und Glut  
verschlingt des Elends uferlose Flut.

\*

Mit müdem Schritt, die Stirn gesenkt und schwer,  
zur Heimstatt zieht der Arbeit Sklavenheer,  
zu kurzer Rast, daß schlafgestärkt die Kraft  
beim nächsten Morgengraun aufs neue schafft.  
Mit frischer Gier, mit niegestillter Wut  
trinkt die Maschine ihres Herzens Blut .. (usw. .)

Bei diesem veränderten Milieu wechseln auch die Personen in der Dichtung; an die Stelle der romantischen Helden in der Familien-

und Blauweigeleinhrif, der Prinzen und Ritter, treten die Helden der Arbeit, die Proletarier. Am reinsten und weihervollsten stellt wohl Richard Dehmel das Empfinden des Arbeiters dar in dem sozialen Lied:

### Der Arbeitsmann.

Wir haben ein Bett, wir haben ein Kind,  
 mein Weib!  
 Wir haben auch Arbeit, und gar zu zweit,  
 und haben die Sonne und Regen und Wind,  
 und uns fehlt nur eine Kleinigkeit,  
 um frei zu sein, wie die Vögel sind:  
 Nur Zeit.

Wenn wir Sonntags durch die Felder gehn,  
 mein Kind,  
 und über den Ähren weit und breit  
 das blaue Schwalbenvolk bligen sehn,  
 o, dann fehlt uns nicht das bißchen Kleid,  
 um so schön zu sein, wie die Vögel sind:  
 Nur Zeit.

Nur Zeit! wir wittern Gewitterwind,  
 wir Volk.  
 Nur eine kleine Ewigkeit;  
 uns fehlt ja nichts, mein Weib, mein Kind,  
 als all das, was durch uns gedeiht,  
 um so kühn zu sein, wie die Vögel sind:  
 Nur Zeit!

Dieser optimistische Ton wird im allgemeinen selten angeschlagen; häufiger finden wir die Szenen aus der Not und dem Elend des Arbeiterlebens, aus denen zugleich leise oder vernehmlich die Anklage klingt. Es sind meist hungernde Proletarier, mit Gott und der Welt hadern, die uns von den Dichtern vorgeführt werden, wie in Karl Hendells bekanntem Lied:

### Der Steinklopfer.

Ich bin kein Minister,	Dich will ich kriegen,	Heut' hab' ich Armer
Ich bin kein König,	Du harter Ploßen,	Noch nichts gegessen,
Ich bin kein Priester,	Die Splitter fliegen,	Der Allerbarmer
Ich bin kein Held,	Der Sand stäubt auf —	hat nichts gesandt;
Mir ist kein Orden,	„Du armer Flegel“,	Von goldnem Weine
Mir ist kein Titel	Mein Vater brummte,	hab' ich geträumet
Verliehen worden	„Nimm meinen Schlä-	Und klopfe Steine
Und auch kein Geld.	gel!“	Fürs Vaterland.
	Und starb darauf.	

Ähnliche Arbeiterballaden sind „Der alte Steinschläger“ von Richard Hamel, „Näherin im Erker“ von Karl Hendell und „Das Nähmädcl“ von Maurice Reinhold v. Stern. Immer tiefer steigt der naturalistische Dichter hinab, bis in die tiefsten Tiefen des Großstadtlebens, zu Dirnen und Verbrechern. („Der bleiche Verbrecher“ von Ludwig Scharf, „Lieder aus dem Rinnstein“ von Ostwald.)

Wie eine Drohung, an die besitzenden Gesellschaftsklassen gerichtet, klingt das soziale Gedicht von Arno Holz:

### Meine Nachbarschaft.

Die Armut bettelt um ein Stückchen Brot,  
doch herzlos läßt der Reichtum sie verhungern;  
Millionen tritt die Goldgier in den Kot,  
und einen einzigen nur läßt sie lungern.

In seidne Betten wühlt sie ihn hinein,  
wenn er beim Sekt sich endlich ausgeplappert,  
indes beim flackernden Laternenschein  
das bleiche Elend mit den Zähnen klappert.

O Gott, warum dies alles, o warum?  
Wie Zentnerlast drückt mich die Frage nieder!  
In meinen Reimen geht sie heimlich um  
und ächzt und stöhnt durch meine armen Lieder.

Tiefes soziales Mitgefühl spricht aus diesen Worten. Wenn auch viele der „Jüngstdeutschen“ durch den Reiz der Entdeckung einer ganz neuen Welt und das Häßliche angezogen wurden, so ist

doch bei den meisten soziales Mitempfinden ausschlaggebend, sodaß wir Händell glauben dürfen, wenn er bekennt in

Ca ira:

Aus Mitgefühl sang ich mein Lied der Not,  
mein Menschheitslied aus Höhentrieb der Seele,  
. . die heißen Geister der Gerechtigkeit  
verlockten mich, mit Knütteln dreinzuschlagen.

Diese sozialen Stoffe waren damals etwas ganz Unerhörtes. Nicht minder revolutionär war die Form. Viele Naturalisten waren wirkliche „Neutöner“. Eine kraftvolle, oft feste Sprache voll Temperament ist ihnen eigen. Die Freiheit im Gebrauch der Sprache ermöglicht der freie Rhythmus. Nach Holz' Theorie läßt die moderne (d. i. naturalistische) Lyrik den Worten ihren Eigenwert, indem sie auf Metrik, d. h. Musik durch Worte, verzichte und rein formal durch den Rhythmus getragen werde. Das Ziel des Naturalismus ist also, Worte zu komponieren, daß das, was an Naturbewertungen zum Ausdruck kommen soll, Klang und Bewegungsrhythmus habe. Auf den Reiz der Versgestaltung verzichtet der naturalistische Dichter, da jeder Vers bei ihm nur wegen seines sachlichen Inhaltes in sich abgeschlossen ist, nicht aus architektonischen Rücksichten. Zu vergleichen ist:

„Im Heidekraut“ von Johannes Schlaf,  
„Sturmnacht“ von René Schickele.

### Impressionismus.

E.: Richard Hamann, Der Impressionismus in Leben und Kunst, Köln (Dumont) 1907. Lamprecht, 1. Ergänzungsband zur Deutschen Geschichte. Ernst Traumann, Der Impressionismus innerhalb der Richtungen unserer Literatur: „über Land und Meer“ 1909, Nr. 41, S. 950.

Der Naturalismus sah bald ein, daß man die Dinge der Wirklichkeit nicht „an sich“ naturalistisch-treu darstellen kann, sondern nur durch treue Wiedergabe ihrer Eindrücke. Die Kunst soll darum nach seiner Theorie sich darauf beschränken, nur Sinnesreize hervorzurufen. Eine andere Überlegung führte zu demselben Ergebnis. Der Naturalismus verzichtete theoretisch auf die künstlerische Gestaltung



des Stoffes. Nur die Natur, die Wirklichkeit, soll sich nach seiner Ansicht in der Kunst widerspiegeln. Diese robuste Wiedergabe des bloßen Triebens konnte denen nicht genügen, die eine kulturelle Wiedergeburt des deutschen Volkes durch die Kunst erstrebten. In der Tat konnte der Naturalismus keine neue Kultur bringen. Wie muß denn aber die neue Kunst beschaffen sein, die den modernen Menschen veredeln kann? fragte man. Folgende Überlegung schien des Rätsels Lösung zu bringen. Unser heutiges Geschlecht verlangt ungeschmälerten Genuß des Lebens, Sättigung der Sinne. Nicht zurückschauend, im Reflex des Geistes, nicht vorwärtsblickend, mit der Intuition der Phantasie, sondern fest zupassend mit dem ganzen Sinnenwesen des Leibes will der moderne Mensch den Augenblick erfassen. Eine Veredelung (Kultur) kann also nur dadurch erfolgen, daß die Sinnesorgane verfeinert und dadurch ihre Genußfähigkeit erhöht wird. Die Kunst muß also Sinnenkultur sein. Demgemäß muß sie auf Sinnesreize, Impressionen, hinwirken. Davon hat sie den Namen Impressionismus erhalten.

### 1. Das Wesen des Impressionismus in der Kunst.

Der Begriff Impressionismus („Reizsamkeit“ oder treffender „Kunst des vibrierenden Eindrucks“) entstammt der Technik der bildenden Kunst. Aus ihr, besonders der Malerei, sind daher im Unterrichte die Merkmale des Impressionismus zu gewinnen. Ich verweise auf das prächtige Werk Hamanns, dem ich im folgenden die Hauptgedanken entnehme. — Vor allem fällt bei den in impressionistischer Technik gemalten Bildern der Mangel an klaren, fest umrissenen Formen auf. Der Eindruck körperlicher Rundung und vertiefter Räume kommt nicht zustande: es bleibt alles fleckenhaft und flächig im bloßen Nebeneinander.

Beobachtungen der Wirklichkeit, eine genauere Prüfung der Natureindrücke bei fernen Objekten und in Dunst verhüllter Gegenstände, die körperlos und schattenhaft raumlos erscheinen, führten zu dieser Darstellung in Einzelgesichten. Auch in der plastisch-linearen Kunst steht allerdings Flecken gegen Flecken. Was sie aber zu körperlichen und räumlichen Bildern macht, ist, daß wir uns nicht mit dem bloßen Anblick begnügen, sondern die vom Maler gegebenen Merkmale (Verteilung von Licht und Schatten) erinnerungsmäßig

auf die plastischen Bilder der Wirklichkeit beziehen. Mit der Ausschaltung der an die Formbewegungen erinnernden Merkmale, der Klarheit des Nahenbildes, haben wir eins der wichtigsten Momente des Impressionismus erfasst: die Abneigung gegen Eindrücke, die auf frühere Erfahrungen bezogen werden sollen, die nicht in sich ihren Wert haben, sondern in der Anregung, sie auf Vorstellungen zu beziehen. So rechtfertigt sich der Name „Impressionismus“, indem der reine Sinnesindruck gilt, die unmittelbare sinnliche Wahrnehmung. Dagegen tritt die Verarbeitung dieser Eindrücke, das Erkennen, zurück.

Daraus ergibt sich:

1. Das subjektive, als Sinnesempfindung existierende Bild soll auch im objektiven Bilde existieren, nicht das durch Korrekturen des Gedächtnisses zum gegenständlichen, objektiven Bilde umgeformte Bild. Die äußere Form ist aufzulösen, flächenhafte, eine räumliche und körperliche Deutung ausschließende Ansichten sind bevorzugt.

2. Was nicht Eindruck, Gesehenes, Optik ist, alles Psychische, nur durch Interpretation Gewonnene scheidet aus. Die sinnlichen, ungedanklichen gegenwärtigen Eindrücke von Licht und Farbe rücken in den Vordergrund.

3. Das impressionistische Bild will als ein Zufall kommen und gehen. Es soll mit einem Blicke erfasst, nicht befragt werden. Daraus ergibt sich eine Vorliebe für Darstellungen vorübergehender Momente. Jeder Ausschnitt aus der Natur ist recht, wie er sich bietet. Je unangeknüpfter an eine Absicht zu sehen, je zufälliger, um so reiner ist das Bild als bloßer Sinnesausdruck. Nur der Eindruck soll etwas sein, er soll nichts bedeuten.

4. Der moderne Impressionismus liebt die Freilichtdarstellung mit ihrer sinnlichen Kraft: Licht und Farbe, Farbenräusche, bevorzugt Mischfarben und leichte Töne, um den sinnlichen Eindruck so reich als möglich zu gestalten. Zu diesem Zwecke hat er den Pointillismus ausgebildet. Jede Fläche wird in eine Unzahl von Flecken und Pünktchen verschiedener Nuancen einer Grundfarbe oder überhaupt verschiedener Farbtöne aufgelöst. Aus der Eigenart der Lichtzusammensetzung wurde die Forderung abgeleitet, daß der Maler die Farben in reinen Tönen auf das Bild bringen und sie erst auf der Netzhaut des Beschauers zu der beabsichtigten Farbe sich

vereinigen lassen soll. Damit teilt der Künstler dem Bilde ein eigenartiges Leben mit, eine Vielsältigkeit reichster farbiger Impressionen. Die Auflösung der Farben gibt dem Bilde die eigenartige Rauhnigkeit.

5. Aus der Vorliebe für momentane Sinneseindrücke erklärt sich auch die Bevorzugung der Skizze. Daraus entwickelt sich eine besondere impressionistische Richtung: der geistreich darstellende Impressionismus oder Neoimpressionismus, der den Reiz in der Andeutung und dem Erratenlassen erstrebt.

## 2. Der Impressionismus in der Lyrik.

a) Klangliche Impression unter Zurückdrängung des Sinnes.

Auch die impressionistische Lyrik zielt auf den unmittelbaren Sinneseindruck und schaltet alle Sinn und Bedeutung klärende, gruppiierende Hilfsmittel wie Rhythmus und Reim aus. Der Sinn ist bedeutungslos, wenn nur die Sinneseindrücke durch Klangmittel erzielt werden. Manche Dichter vermeiden jegliche das Verständnis angehende Akzente, wie Interpunktion und große Anfangsbuchstaben. Damit der einzelne Vers in seinem eigenartigen Klange zur Geltung kommt, löst man Vers- und Strophenform auf. Daraus entwickelt sich die Kunst des einzelnen Wortes. Es gilt, „das Wort aus seinem gemeinen alltäglichen Kreis zu reißen und in eine leuchtende Sphäre zu erheben“. (Blätter für die Kunst.) Zu dieser Wortkunst verhilft das Isolieren der Wörter durch Weglassen aller inhaltslosen Wörter und die Prägung neuer Wörter und Wortverbindungen. „Durch genau erwogene wahl und anhäufung von konsonanten und vokalen bekommen wir einen eindruck ohne zutat des sinnes. Alles läuft auf eins hinaus: den großen zusammenklang, wobei wir durch die worte erregt werden wie durch rauschmittel.“ (Bl. f. d. Kunst 2. S. 48.) Leider kommen hier viele Geschmacklosigkeiten vor. Aber wo diese Intensivierung des Wortes maßvoll erstrebt ist, werden größte Wirkungen erzielt. Der Klangcharakter mancher Verse löst schon suggestiv eine bestimmte Seelenstimmung aus. Vorbildlich für die Sprachmusik ist Verlaines Herbstgedicht:

Les sanglots longs	Blessent mon cœur
Des violons	D'une langueur
De l'automne	Monotone.

Die romanischen Sprachen mit ihren klingenden nasalen Tönen, ihren vollen tonreichen Endungen kommen dem musikalischen Verlangen stärker entgegen als die deutschen konsonantreichen Worte. Stefan George, der zuerst französisch gedichtet hat, versucht es nach diesem Vorbilde, seine Gedichte auf einen Ton zu stimmen, der durch seine Helle und Tiefe, seine Dumpfheit und Spitzigkeit schon allein eine Seelenstimmung suggeriert. So versucht er in einem Zwergenglied alles Zarte und Feine durch vorherrschend helle Vokale ei, e, i, in Assonanzen auszudrücken.

Ganz kleine vögel singen  
Ganz kleine blumen springen  
Ihre glöckchen klingen.

Der Rhythmus drückt eine bestimmte Bewegung aus. So ahmt der Dichter im Rhythmus den wohligen, rein sinnlichen Genuß schaukelnden Sichwiegens nach in dem Gedichte:

Halte die purpur- und goldnen  
Gedanken im zaum  
Schließe die liden  
Unter dem flieder  
Und wiege dich wieder  
Im mittagstraum.

Wieder ebenso treffend gibt er den ermatteten oder aufgeregten Seelenzustand durch den lebhafteren, zur Freude aufmunternden Rhythmus wieder im „Jahr der Seele“:

Es lacht in dem steigenden jahr dir  
Der duft aus dem garten noch leis  
Flücht in dem flatternden haar dir  
Eppich und ehrenpreis.

Die wehende saat ist wie gold noch  
Vielleicht nicht so hoch mehr und reich  
Rosen begrüßen dich hold noch  
Ward auch ihr glanz etwas bleich.

Verschweigen wir, was uns verwehrt ist  
Geloben wir glücklich zu sein  
Wenn auch nicht mehr uns beschert ist  
Als noch ein rundgang zu zwein.

Im Gegensatz dazu wird die Resignation durch den kraftlos schleppenden, monotonen und wie mit gepreßtem Atemholen immer von neuem ansetzenden Rhythmus treffend gemalt in Hofmannsthal's „Ballade des äußeren Lebens“:

Und kinder wachsen auf mit tiefen augen  
Die von nichts wissen, wachsen auf und sterben  
Und alle menschen gehen ihre wege,

Und süße Früchte werden aus den herben  
Und fallen nachts wie tote vögel nieder  
Und liegen wenig tage und verderben,

Und immer weht der wind und immer wieder  
Vernehmen wir und reden viele worte  
Und spüren lust und müdigkeit der glieder...

Ferner dient der Rhythmus des Sprechens zur Schilderung rhythmischer Geräusche in der Natur. Wie in der modernen Musik erstrebt man Tonmalerei. (Wagner.) Vgl. das Gedicht von Stefan George:

#### Stimmen im Strome.

Liebende **klagende** **zagende** wesen  
Nehmt eure zuflucht zu unserm bereich  
Werdet **genießen** und werdet **genesen**  
Arme und worte umweben euch weich

#### b) Optische Impressionen.

Neben klanglichen Impressionen zielt diese Lyrik auch auf Gesichtseindrücke. Auf einfachste Weise sucht sie dies zu erreichen, indem sie Handlung und Schilderung in einzelne Gesichte auflöst und äußere Eindrücke und Erlebnisse unverknüpft nebeneinander stehen läßt. (Pointillismus.) Vgl. das Gedicht von Arno Holz:



Herbst.

Draußen die Dürre.

Einsam das Haus,  
eintönig  
ans Fenster  
der Regen.

Hinter mir  
tiktac  
eine Uhr,  
meine Stirn  
gegen die Scheibe.

Nichts.

Alles vorbei.

Grau der Himmel,  
grau die See  
und grau  
das Herz.

Die Einheit wird hier durch die graue Farbe der Einzelgesichte hergestellt. Damit die Einzelbilder recht sinnfällig, kraftvoll sind, werden oft lebhafte, leuchtende Farben aufgesetzt. Der moderne Impressionismus ist darin besonders dem dänischen Dichter J. P. Jacobsen gefolgt, der zuerst gelehrt hat, in der Art zu schreiben, wie Maler malen. Nicht um Farbe schlecht hin ist es ihm zu tun; ihn beschäftigt die weiche und zarte Abstufung der Töne, das Ineinander- und Gegeneinanderspiel der Farben. Ich gebe einige Proben zur Veranschaulichung. Unnachahmlich ist der Frühling in Clarens geschildert<sup>1)</sup>: „Um sie her wurde das schönheitschwangere Fest des Lenzes gefeiert, die weißen Schneeglöckchen läuteten es ein, die geäderten Becher der Crocusblume grüßten es jubelnd. Hundert kleine Bergströme stürzten kopüber ins Tal, um zu melden, daß der Frühling gekommen; und alle kamen sie zu spät, denn wo sie an grünen Grabenkanten vorüberkamen, standen Primeln in Gelb und Veil-

---

<sup>1)</sup> Niels Lyhne (Reclam) S. 124.

chen in Blau und nickten: wir wissen schon, wir haben es früher gemerkt als du. Die Weiden hielten die gelben Wimpel, und krauses Farrenkraut und samtweiches Moos hängten grüne Guirlanden an die nackten Weinbergsmauern, während Tausende von Nesseln den Fuß der Mauer mit langen Verbrämungen in Braun und Grün und mattem Purpur verbargen. Das Gras breitete seinen grünen Mantel weit und breit aus, und viele hübsche Kräuter setzten sich darauf, Hyazinthen mit Blumen wie Sterne, und Blumen wie Perlen, Tausendschön, tausendweise, Enzian, Anemonen und Löwenmaul und hundert andere Blumen. Und über den Blumen auf der Erde schwebten, von den hundertjährigen Stämmen der Kirschbäume getragen, wohl tausend strahlende Blumeninseln, an deren weiße Küsten das Licht schäumend schlug, und welche die Schmetterlinge, welche Botschaft vom Blumenkontinent da unten brachten, blau und rot sprengelten. Jeder Tag brachte neue Blumen, er trieb sie in den Gärten am See in bunten Mustern aus der Erde, er lud sie unten auf den Zweigen der Bäume ab, Riesenweilchen auf der Paullinia, und große purpurstreifige Tulpen auf der Magnolia. An den Wegen entlang zogen die Blumen in blauen und weißen Reihen, sie füllten die Felder mit gelben Horden, aber nirgend standen sie so dicht, wie oben zwischen den Höhen in einsamen, warmen, kleinen Tälern, wo der Lärchenbaum mit lichtfunkelnden Rubinfugeln im hellen Laub stand, denn dort oben blühten Narzissen in blendenden Myriaden und erfüllten die Luft rund umher mit betäubendem Duft aus ihren weißen Kelchen.“ Minder blendend, intimer in den Farben, feiner abgetönt ist die Schilderung eines Sonnenaufganges: „Gelbrote Lichtstreifen schossen über der meergrauen Nebelbank am Horizonte auf, und sie entzündeten die Luft über sich, daß sie in einer milden, rosengoldenen Flamme brannte, die sich weiter und weiter verbreitete, bleicher und bleicher, bis hinauf zu einer langen, schmalen Wolke, deren gewellten Rand sie ergriff, ihn glühend, golden, blendend machte. Über Kallebostrand war es licht vom violetten und roten Widerschein der Wolken aus der Sonnenecke.“<sup>1)</sup> „Ein impressionisti-

<sup>1)</sup> Vgl. Marie Herzfeld in der Einleitung zu J. P. Jacobsens gesammelten Werken, Bd. I. Jena (Diederichs) 1908. S. XXIff.

sches Gemälde in Worte gesetzt“ könnte man diese Schilderung nennen. Farbenwirkungen erzielt ähnlich Max Geißler. Auf eine Grundfarbe (grau) gestimmt ist

Graunebel.

Der graue Nebel hängt ins Feld,  
Wir wandern schweigend aus den Toren.  
Die Eule schreit. Das Herbstlaub fällt.  
Wir haben eine ganze Welt  
Von Licht und Sommerglück verloren.

Der graue Nebel hängt ins Land.  
Wir wandern hin im weichen bleichen  
Graunebel durch den nassen Sand  
Und fühlen seine feuchte Hand  
Um unsre heißen Lider streichen.

Graunebel hängt am Bergeshang,  
Graunebel spinnt um Rain und Schlehen,  
Die Welt ist so novemberbang.  
Das wird ein langer, stiller Gang,  
Bis wir die Sonne wieder sehen.

Man beachte hier ferner die Tastimpressione in der 3. Strophe:  
„und fühlen seine feuchte Hand“. Farbenfreude atmet dagegen  
Geißlers

Erwarten.

Nun schneit der weiße Blütenschnee  
In den goldnen Frühlingwind.  
Nun blüht der Klee, der rote Klee —  
Sie fragen nach dir, mein Kind.

Das Brunnlein, das dein Spiegel war  
Im grünen Tannengrund,  
Sehnt sich nach deinem goldnen Haar  
Und deinem roten Mund.

Die Weiden suchen dich im Korn,  
Die Falter dich zum Tanz.  
Und draußen sitzt der Mai am Born  
Und windet dir einen Kranz.

Ähnlich farbenfreudig ist desselben Dichters

Holdedienst.

Wir bauten in gelben Ähren  
Uns ein verschwiegenes Nest,  
Wir erzählten uns alte Mären  
Und feierten ein Fest.

Rotseidene Decken und Fahnen  
Wob der Abend um unsern Altar.  
Du trugst aus blauen Chyänen  
Einen Kranz in dem goldenen Haar.

Du standest im Ährengolde,  
Der Mohnduft schwamm überm Grund.  
Da wurdest du mein, Frau Holde.  
Da küßte ich dich auf den Mund.

Die Glocken am Raine schwangen  
Und läuteten dazu.  
Und hohe Lerchen klangen  
In unsre Sonntagsruh.

c) Die sinnliche Impression wird gesteigert, wenn der Dichter möglichst alle Sinne zugleich in Tätigkeit treten läßt. Zu dieser Gesamtwirkung werden verschiedene Künste vereinigt (wie oben Musik und Malerei). Ferner vermengt man, um reiche und starke Eindrücke zu erzielen, Erscheinungen des Auges mit Aussagen des Gehörsinns. So werden Erscheinungen des Gesichtsinnes durch Prädikate des Hörens, Farben durch Töne, Linien durch Melodien charakterisiert. Die Wissenschaft hat sich des Problems dieser Vermischung der Sinneswahrnehmungen unter dem Namen Synästhesien bemächtigt. Bekannt sind sie unter den Namen: sensations auditives oder auditions colorées. Beispiele dafür bietet das Gedicht von Maximilian Dauthenden:

Abend.

Schwarze Moose.  
Erdgeruch in lauen Glocken.  
Schmale, dünne Silberblüten  
Und Gesang von bleichen Glocken.

Welke Feuer löschen leise.  
Nur ein Atmen warmer Flut.  
Blühend schmelzend rote Meere,  
Dunkle Sonnen saugen Blut.

Hier vereinigen sich alle Sinneseindrücke miteinander, nämlich die Eindrücke des Gesichtes: „schwarze Moose“, „Silberblüten“, „rote Meere“, „dunkle Sonnen“ mit Eindrücken des Geruchsinns: „Erdgeruch“, des Gehörsinns: „Gesang von Glocken“ und Tastsinns: „schmal“, „dünn“, „laue Glocken, warme Flut“. Eigenartig aber ist die synästhetische Verschmelzung in „Erdgeruch in lauen Glocken“ (Geruch- und Tastimpression), „Gesang von bleichen Glocken“ (Klang- und Gesichtsimpression), „welke Feuer löschen leise“ (Gesichts- und Gehörimpression). Das sind natürlich Künsteleien, die mit Kunst nichts gemein haben.

In der impressionistischen Technik begegnen sich Naturalismus und Symbolismus. Dieser entnimmt besonders dem geistreich darstellenden Impressionismus die Technik des Erratenlassens, des geheimnisvollen Andeutens. —

Der Impressionismus hat seine große Bedeutung für die Lyrik wegen der Verfeinerung und Bereicherung der künstlerischen Darstellungsmittel: das Gefühl für die Sprachmusik ist durch ihn geweckt und das künstlerische Sehen geschärft. Wo er sich auf Wiedergabe der Sinneseindrücke beschränkt (Darstellung eines Naturbildes, Schlachtenzenen usw.), erzielt er gewaltige Wirkungen. Besonders ist nur die Steigerung der Reizbarkeit, die schließlich zu einem Zustande stark erhöhter Nervosität führen muß. Da ferner der Impressionismus Zusammenhänge auflöst und zerlegt und das Gedankenhafte ausschaltet, so eignet er sich nicht für Drama und Epos, in denen uns innere Entwicklungen (also Zusammenhänge) vorgeführt werden. Das läßt sich am besten nachweisen an Geißlers Romanen und Jacobsens Novellen, die Handlungen in Stimmungsbilder auflösen. Endlich liegt uns Deutschen die Forderung des Impressionismus, die Sinnlichkeit im malerischen Sehen als das Höchste hinzustellen, nicht recht. Sie paßt eher zum französischen Temperament, das in äußeren sinnlichen Eindrücken hohe Befriedigung findet. Zu uns Deutschen redet unser Landschaftsbild



die Heimatsprache mit tiefem, innerem Klange. Wenn uns ein Landschaftsgemälde nur den flüchtigen Eindruck des Farbenklanges impressionistisch erweckt, gleiten die Blicke auch ebenso schnell daran vorbei. Darum kann uns auch ein äußeres Farbenspiel nicht tiefer packen. Wir wollen unsere Blicke nicht vorbeigleiten lassen, sondern hineinsenden, die Seele zu suchen<sup>1)</sup>. Darum gibt uns der Impressionismus auch in der Dichtung nicht volles Genügen. Wo der Impressionismus gar zum Phantasievirtuosentum führt, ist er geradezu gefährlich. Leider züchtet diese Richtung ein Hyperästhetentum in unserer Literatur, das sich immer mehr von dem Kunstverständnis unseres Volkes entfernt und eine tiefe Kluft zwischen Kunst und Volk reißt, da es nicht mit derselben Künstlichkeit zu sehen vermag wie der Künstler. Darin liegt, wenn der Impressionismus übertrieben wird, eine große Gefahr. Wirkliche Künstler haben diese Gefahr glücklich gemieden und der Technik mit feinem Sinne das Wirkungsvolle, wahrhaft Künstlerische entlehnt. Zu diesen größten Dichtern des Impressionismus zählt Eliencron.

### Detlev Frhr. von Eliencron.

- A.: Ausgewählte Gedichte (Volksausgabe) Berlin und Leipzig (Schuster u. Loeffler) 1907.  
 E.: Detlev von Eliencron, Ästhetische Studie von Franz Oppenheimer, Berlin (Schuster u. Loeffler) 1898. Moderne Lyriker Bd. I: Detlev von Eliencron, von Hans Benzmann, Leipzig o. J. (Max Hesse). Die Dichtung Bd. IV: Eliencron, von Paul Remer (Schuster u. Loeffler). Heinrich Spiero, Detlev von Eliencron. Sein Leben und seine Werke. Berlin (Schuster u. Loeffler) 1913.

Obwohl Eliencron der Stimmführer der Jüngstdeutschen war, steht er doch außerhalb jeder Tendenz. Er ist wieder eine künstlerische Persönlichkeit, welche die Gegensätze harmonisch in sich ausgleicht.

Unter den vielen Gegensätzen, die Eliencrons Natur in sich vereinigt, ist der dem norddeutschen Volkscharakter eigene Gegensatz von Realismus und Romantik besonders beachtenswert, da er das Verhältnis von Dichtung und Leben am besten beleuchtet. Jener weiche von tiefster Tragik erfüllte Zug seiner Dichtung scheint mir

<sup>1)</sup> Fehner, Das Landschaftsbild. Aufsatz im „Tag“ vom 10. Aug. 1913.

dem Menschen Liliencron, der sinnlichem Lebensgenusse und übermütigem Scherze zugewandte Zug dagegen nur der Scheinwelt des Dichters anzugehören<sup>1)</sup>). Ziehen wir außer dieser Eigenart noch seine adlige Abstammung, seine Liebe zum Soldatenberufe und seine äußere Zugehörigkeit zum Naturalismus in Betracht, dann eröffnen sich uns überraschende Aus- und Einblicke in seine dichterische Eigenart.

Realistisch sind zunächst seine norddeutschen Landschaftsbilder. Mit großer Anschaulichkeit stellt er die holsteinische Landschaft, Heide und Knids seiner holsteinischen Felder, die Marschen und die Watten und das Meer in unser Gefühl. Nachdem Storm diese Landschaft zuerst zu beseelen verstanden hat, ist ihr von Liliencron eine derbere realistische Nuance verliehen, die sie nicht minder liebenswert erscheinen läßt. An Storm erinnert sein Stil in den Heidebestimmungen. Vgl.

#### Heidebilder.

Die Mittagssonne brütet auf der Heide,  
im Süden droht ein schwarzer Ring.  
Verdurstet hängt das magere Getreide,  
behaglich treibt ein Schmetterling.  
Ermattet ruhn der Hirt und seine Schafe,  
die Ente träumt im Binsenkraut,  
die Ringelnatter sonnt in tragem Schläfe  
unregbar ihre Tigerhaut.  
Im Dickad zuckt ein Blitz, und Wasserfluten  
entstürzen gierig dunklem Zelt.  
Es jauchzt der Sturm und peitscht mit seinen Ruten  
erlösend meine Heidewelt.

Hier ist besonders die Technik des Bildes zu beachten. In wenigen charakteristischen Zeichen kündigt sich das Gewitter an. Die schwüle Sonnenglut wird gewissermaßen verkörpert durch die Ringelnatter. Das Bild ist ganz in Stimmung getaucht; suggestiv teilt sich uns die in der Natur liegende Schläfrigkeit mit: Das Getreide ver-

<sup>1)</sup> Eine überraschende Bestätigung meiner Vermutung brachte der Briefwechsel L.'s. Vgl. Otto Kröhnert, D. v. L. Ein Bild seines Wesens und Schaffens im Spiegel seiner Briefe 3.D.U. XXVII (1913) S. 248.

Durstet, der Schmetterling treibt, die Ente träumt, Schafe und Hirt sind ermattet. Ganz plötzlich wird die Schwüle gelöst durch den zuckenden Bliß (zu beachten ist die Wortmalerei: Zickzack zuckt Bliß), dem erfrischende Wasserfluten folgen und der jauchzende Sturm. Das Gedicht ist ein Musterbeispiel des physiologischen Impressionismus. Dieselbe Technik weist das Gedicht auf:

### Herbst.

Astern blühen schon im Garten,  
Schwächer trifft der Sonnenpfeil  
Blumen, die den Tod erwarten  
Durch des Frostes Henkerbeil.

Brauner dunkelt längst die Heide,  
Blätter zittern durch die Luft.  
Und es liegen Wald und Weide  
Unbewegt im blauen Duft.

Pfirsich an der Gartenmauer,  
Kranich auf der Winterflucht.  
Herbstes Freuden, Herbstes Trauer,  
Welke Rosen, reife Frucht.

Wie markig ist das Herbstbild gezeichnet! Das die Sinne Reizende (Impressionistische) liegt in der Auflösung in Einzelgesichte: blühende Astern, dunkelbraune Heide, welkende Blätter, Herbstnebel, reife Frucht, welke Rosen. Das Leben liegt im Sterben: „Wald und Weide unbewegt“, „Kranich auf der Winterflucht“. Wie kurz ist die Stimmung verdichtet in „Herbstes Freuden, Herbstes Trauer“! In diesen realistischen Naturbildern ist Eilencron Meister.

An der scharfen Beobachtungsgabe erkennen wir den ehemaligen Offizier. Auf dem Marsche, bei Felddienstübungen hat er die Natur belauscht in ihren mannigfaltigen, ewig wechselnden Stimmungen, zu allen Tages- und Jahreszeiten. Er kennt die Stimmungen der Morgenfrühe, der Dämmerung, der herbstlichen Heide, der durchsonnten Sichtenwälder und der glitzernden Wintereinöde. Und wie weiß er das Soldatenleben selbst uns vor die Seele zu zaubern!

Wer kennt nicht das impressionistische Meisterstück: „Die Musik kommt“? Die ganze Kompagnie mit der Regimentsmusik und der

Fahne an der Spitze zieht an uns vorüber. Der vollendete Sinnes-  
eindruck kommt nicht durch minutiöse Einzeldarstellung, sondern  
durch Hervorhebung des Charakteristischen zustande. Allmählich erst,  
wenn sich der Gesamteindruck verliert, findet der Blick Einzel-  
heiten, die Mädchen mit blauen Augen und blondem Zopf und,  
wie von den verwehenden Klängen der Musik getragen, einen  
Schmetterling. Hübsch ist der Parallelismus der äußeren und in-  
neren Erscheinungen durchgeführt, indem mit dem Schwächerwerden  
des Klanges die Eindrücke des Auges an Mächtigkeit verlieren und  
schließlich sogar unklar werden<sup>1)</sup>. Am passendsten sind seine Bilder  
aus dem Kriege, die Meisterstücke impressionistischer Kunst genannt  
werden müssen. Mit Vorliebe schildert er die poetischen Momente  
der Schlacht, so die Poesie

einer Feldwache („Unter den Linden“),

eines Bivaks (Erinnerung: „Die großen Feuer warfen ihren  
Schein, hellodernd in ein lustig Bivaktreiben“)

oder eines Patrouillenrittes in

#### Fühler und Vorhang.

Weit der Schwadron war ich vorausgeritten  
Und hielt im Nebel, horchend, auf dem Hügel.  
Kommandoruf, vom Winde abgeschnitten,  
Verworren Klang Gellirr von Roß und Bügel.

Da brach ein Reiter, nah, aus Nebelsmitten,  
Und nahm den Schleier auf die breiten Flügel:  
Sonnübersponnen, unten tief, durchschritten  
Die Furt Husaren, Zügel hinter Zügel.

Den Gaul herum, die Seligkeit vergessen,  
Schieß ich zurück, mein Schatten ist betrogen,  
„Sertig zum Aufsitzen“ und „Auf — gefessen“,  
Dann weg, wie von der Erde aufgesogen,

Vorsichtig, still in richtigem Ermessen,  
Schlau wie die Rothaut zieht im Gräserwogen.  
Halt... Säbelwink... Der Eisensporn dem Blessen,  
Und in den Feind sind wir hineingezogen.

<sup>1)</sup> Sallwürk a. a. O. S. 118.

Soldatenlust, Lebensgefühl atmet auch das Gedicht: „Die Attache“. Es ist unmöglich, hier im einzelnen die Kunstmittel des Dichters zu würdigen. Die Bild- und Wortprägung ist so treffsicher, daß wir alles mit dem Dichter mitzuerleben gezwungen werden. Das frisch pulsierende Leben reißt uns mit fort in den Kampf, in Not und Tod. Als echter Kamerad und weichherziger Mensch fühlt er dann die tiefe Tragik des Soldatenloses, die Tragik des jungen Todes. Es ist, als ob das tiefe Mitgefühl ihm das Herz zusammen schnürt, so wortkarg wird sein Lied, wenn er das Sterben des Kriegers uns vor die Seele stellt.

Als Muster nenne ich

### Tod in Ähren.

Im Weizenfeld, in Korn und Mohn,  
Liegt ein Soldat, unaufgefunden,  
Zwei Tage schon, zwei Nächte schon,  
Mit schweren Wunden, unverbunden,

Durstüberquält und fieberwild,  
Im Todestampf den Kopf erhoben.  
Ein letzter Traum, ein letztes Bild,  
Sein brechend Auge schlägt nach oben.

Die Sense sirtt im Ährenfeld,  
Er sieht sein Dorf im Arbeitsfrieden,  
Ade, ade du Heimatwelt —

Und beugt das Haupt und ist verschieden.

Ganz eigenartig ist das Naturbild in Verbindung gesetzt mit dem Menschenleide<sup>1)</sup>. Das goldene Korn, von leuchtenden Mohnblumen belebt, läßt durch den Kontrast die Todesnot um so härter hervortreten. Zugleich wird es zum Kunstmittel, des Sterbenden Seele zu erschließen. Das Rauschen des Weizenfeldes wird in der Seele des Fiebernden zum Sensenrauschen, es leitet seine suchende Seele in den stillen Arbeitsfrieden der Heimat, die er dann findet. im Tode. Geradezu grausam ist die Qual des Todeskampfes an-

---

<sup>1)</sup> Vgl. Peper a. a. O. S. 151, der außerdem eingehend behandelt S. 149: In einer Winternacht, 4: Meiner Mutter, 115: Heidebilder, 157: Wer weiß wo?



gedeutet. Wie lange ist dem Verwundeten das Warten geworden („zwei Tage schon, zwei Nächte schon“), seitdem er aus seiner Bewußtlosigkeit erwachte und sein Haupt erhob, um die Retter zu rufen! Doch alle Todesnot, die wir mitempfinden, wird verklärt durch das liebliche, glücksverheißende Bild der Heimat. Eine ähnliche Mischung von Kontrasten bringt das Lied:

In Erinnerung.

Wilde Rosen überschlugen  
Tiefer Wunden rotes Blut.  
Windverwehte Klänge trugen  
Siegesmarsch und Siegesflut.  
Nacht. Entsetzen überspülte  
Dorf und Dach in Lärm und Glut.  
„Wasser!“ Und die Hand zermühlte  
Gras und Staub in Durstesmut.  
Morgen. Gräbergraber. Gräfte.  
Manch ein letzter Atemzug.  
Weithin, witternd, durch die Lüfte  
Braust und graust ein Geiersflug.

Siegesjubil, Todesjammer, wilde Rosen, tiefer Wunden rotes Blut . . . welche erschütternden Kontraste der Stimmung! Herzerreißend ist hier der Todestampf geschildert in stammelnden Worten<sup>1)</sup>. Wie furchtbar ist der Krieg! Wer kann den Jammer ermessen, von Vater und Mutter, Weib und Kind, Braut und Bruder!

Siegesfest.

Flatternde Fahnen  
Und frohes Gedränge.  
Fliegende Kränze  
Und Siegesgesänge.  
Schweigende Gräber,  
Verödung und Grauen.  
Weltende Kränze,  
Verlassene Frauen.

<sup>1)</sup> Hier sind anzuschließen: Wer weiß wo?, Krieg und Friede, Siegesfest.

Heißes Umarmen  
Nach schmerzlichem Sehnen.  
Brechende Herzen,  
Erstorbene Tränen.

Zu den Musterstücken impressionistischer Kunst rechne ich auch die

Kleine Ballade.

Hoch weht mein Busch, hell klirrt mein Schild  
Im Wolkenbruch der Feindesklingen.  
Die malen fein Madonnenbild  
Und tönen nicht wie Harfensingen.  
Und in den Staub der letzte Schelm,  
Der mich vom Sattel wollte stehen!  
Ich schlug ihm Feuer aus dem Helm  
Und sah ihn tot zusammenbrechen.  
Ihr wolltet stören meinen Herd?  
Ich zeigte euch die Mannessehne.  
Und lachend trockne ich mein Schwert  
An meines Rosses schwarzer Mähne.

von Sallwürf<sup>1)</sup> hat uns gezeigt, wie hier in beispielloser Knappheit des Ausdrucks eine vollständige Handlung gegeben wird. „Die Zeit ist bestimmt als die des Mittelalters (Rittertum, Mönchtum, Minnesänger); der Kampf, mit Lanzen und Schwert ausgefochten, wird von einem Raubritter vom Zaun gebrochen („Ihr wolltet stören meinen Herd?“). Drei Bilder treten vor unser Auge: Der siegesgewisse Ritter, der Kampf, der Ritter als Herr des Schlachtfeldes. In Prosa aufgelöst, würde das Geschehnis viel breiter erzählt werden müssen; indem die Poesie das Wesentliche erkennt und herausstellt, bleibt sie bei aller Kürze durchaus klar, und ohne uns nähere Angaben vermissen zu lassen, reizt sie zur Ausmalung der Einzelheiten.“

Liebe zur Heimat und zum Soldatenstande sind die Wurzeln seiner glühenden Vaterlandsliebe. Vgl. „Cincinnatus“, „In einer Winternacht“, „Es lebe der Kaiser!“

<sup>1)</sup> A. a. O. 117.

Rätselhafte Gegensätze zu der tiefen Tragik sind die festen, humoristisch-derben Gedichte. Leider sind hier nur wenige für den Unterricht geeignet, außer etwa: „Das alte Steinkreuz am Neuen Markt“ und „Einen Sommer lang“.

Welche Töne auch immer diese Gedichte anschlagen, in einem Punkte stimmen sie doch alle überein: in dem ausgeprägten Wirklichkeitsinn und der realistischen Wiedergabe der Eindrücke sinnlicher und seelischer Art. Er sieht die Erscheinung auftauchen, beobachtet sie und läßt sie verschwinden, ohne über Sinn und Zweck tief zu grübeln. Diese realistische Wiedergabe, genaue Beobachtungsgabe, ferner die Ausschaltung der Reflexion lassen ihn mit dem Naturalismus verwandt erscheinen. Aber über diesen hinaus hebt ihn seine schöpferische Phantasie<sup>1)</sup>. Er vermag das Kleinste und Unbedeutendste in Natur und Menschenleben in das Reich der erhabensten Schönheit und Kraft zu erheben und in das Gebiet der Poesie zu entrücken. In dieser Verdichtung und Umwandlung liegt seine dichterische Eigenart.

Zwei Seelen wohnen auch in der Brust dieses Norddeutschen. Um des Lebens krasse Deutlichkeit zieht die Göttin der Dichtkunst ihren faltenreichen Schleier. So sehr auch des Alltags Not und Mühjal ihn zum Kampf und Streit herausfordert, immer wieder steigt empor jenes Klingen und Singen voll herzbezaubernden Wohl-lautes: die Musik der Romantik. Fast alle Liebeslieder locken und langen und umschmeicheln unsere Seele. Wieviel Wohl laut liegt in der stillen Weise:

#### Auf eine Hand.

Die Hand, die zitternd in der meinen lag  
Am Maientag, als weit die Amseln sangen,  
Die heimlich mir, ein unbewußt Verlangen,  
Im Garten einst die frische Rose brach,

<sup>1)</sup> Wie wenig wohl er sich deshalb in der Gesellschaft der Naturalisten fühlte, geht hervor aus einer Äußerung in einem Briefe 1893: „Der Naturalismus, der so gefürchtet wird von den Deutschen, ist notwendig gewesen, um das fließende Wasser wieder herzustellen, das versandet und versumpft war. Aber dieser Naturalismus ist nun überwunden —, und klar und heilig fließt wie früher der alte deutsche Strom der Dichtung.“

Die mir, wenn staubbedeckt der heiße Tag  
In Mannespflicht und Arbeit war gegangen,  
(Am weißen Arme bligten gülden Spangen),  
Den kühlen Trunk kredenzte im Gemach,  
Die liebesstill manch Hindernis entrückte  
Und breite Sorgenströme überbrückte,  
Die treue Hand, die schöne, anmutreiche,  
O laß sie ruhen einst auf meinem Herzen,  
Wenn ich verlasse dieses Land der Schmerzen,  
Daß ich gesegnet bin, wenn ich erbleiche.

Alles Glück und Leid, das junge Liebe bringt, läßt er uns miterleben. Die Kraft, einer Welt zu widerstehen, verleiht sie ihm („Junge Liebe“). Tändelnde, neckische Liebe („Einen Sommer lang“) wie den Sturm leidenschaftlicher Liebe durchkostet er. Doch am besten trifft er wieder das herzerreißende Weh unerwiderter oder getrennter Liebe. Vgl. das Gedicht:

#### Verbotene Liebe.

Die Nacht ist rauh und einsam,  
Die Bäume stehen entlaubt.  
Es ruht an meiner Schulter  
Dein kummerschweres Haupt.  
Der Fuchs schnürt durch die Felder,  
Wie ferne ist der Feind.  
Gleichgültig glänzen die Sterne,  
Dein schönes Auge weint.  
Du brichst ein dürres Ästlein,  
Das ist so knospenleer,  
Und reichst mir deine Hände —  
Wir sehen uns nimmermehr.

Wunderbar ist hier Naturbild und Seelenstimmung abgetönt (einsame Nacht, entlaubte Bäume, dürres Ästlein knospenleer, die Sterne, alleinige Zeugen, gleichgültig). Alles ist Abbild nur und Sinnbild.

Die hier zu bewundernde Kunst der Andeutung, des Ahnenlassens hat er dem Volksliede abgesehen. Nur Storm beherrscht sie mit noch größerer Meisterschaft. Auf derselben Technik beruht die Wirkung des Gedichtes „Geheimnis“, in der der grausige Tod des um seine Liebe betrogenen Weibes ergreifend so geschildert, oder besser durch Verschweigen angedeutet wird:

Ein letzter, banger, schwerer Abschiedsblid  
Voll Haß und Eifersucht und Schmerz und Weh.  
In grenzenloser Liebe küßt sie dann  
Die Stirne dessen, der ihr Leben war.

Ein Schwan, der seinen Schnabel tief verbarg  
Im warmen Schlupfe seines mächtigen Flügels,  
Fährt plötzlich aus dem Traum.

Die stolze Frau

War neben ihm im Gartenteich verschwunden. —

Ich möchte Liliencrons Dichtung poetischen Naturalismus<sup>1)</sup> nennen. Realistisch ist Lebensbeobachtung und Lebensgenuß, in denen sich ein urwüchsiges Empfinden offenbart. Er ist Gelegenheitsdichter, Dichter des Erlebnisses und wirklich geschauter Sinnesindrücke, die ihm Realitäten sind. Das unterscheidet ihn von der eigentlichen Moderne, den Reflexionspoeten und Pathetikern, den Dichtern der Tendenz und Theorien. Daß er sich ganz als natürlicher Mensch, der sich auslebt, gibt und, wie er ist, mit all seinen Menschlichkeiten in der Dichtung offenbart, macht ihn zum modernen Menschen und bringt ihn in Gegensatz zu den Dichtern der Konvention (Geibel und Epigonen). Wenn er auch in der Technik zum Teil mit den Dichtern des Naturalismus verwandt ist, so hebt ihn doch auch hier eine Eigenschaft über alle weit hinaus: er weiß alles, auch das Niedrigste und Unbedeutendste in die Poesie zu erheben. Beweis: seine Dichtungen wirken suggestiv. Das Geheimnis dieser künstlerischen Wirkung ist nicht voll zu ergründen, aber wir kommen ihm nahe, wenn wir die eigenartige Kunstform prüfen.

<sup>1)</sup> Liliencron in einem Briefe an Margarete Stoltzerfoth (11. IV. 1883): „Ich möchte wahr dichten: so wie uns Menschen ums Herz ist, wenn wir kein Fischblut haben. Ich hüte mich, naturalistisch zu werden; aber einen stark realistischen Zug kann ich nicht verbergen.“



## Form.

Äußere Form: Strophe, Reim und Rhythmus sind nicht einzwängende, nur äußere Formen, sondern aus dem seelischen Gehalt heraus erwachsene, natürliche Äußerungen, die der Gefühlslinie des Liedes sich anschmiegend alle wechselnden Stimmungen wiederzugeben vermögen.

Die Wortbildung ist verdichtete Anschauung; der Ausdruck ist prägnant, d. h. trächtig von Nebenbeziehungen<sup>1)</sup>. Sein Ausdruck besitzt die Kraft, ganz bestimmte Assoziationen auszulösen. Das ist das Geheimnis der suggestiven Kraft des dichterischen Genius.

Wo die Sprache den prägnanten Ausdruck für das, was er gerade sagen will, nicht besitzt, bildet er ihn neu. Er erweckt nicht tote Worte zu scheinbarem Leben und haßt auch nicht krampfhaft nach unerhörten Gewaltworten. Er bereichert die Sprache und erweitert ihre Grenzen, indem er den natürlichen Gesetzen der Sprachbildung folgt<sup>2)</sup>. Ich führe im folgenden eine Auswahl solcher Neubildungen an:

### A. Zusammensetzungen.

#### 1. Von Verben gebildete Zusammensetzungen

- a) mit Präpositionen und Vorsilben: von Sonne überfreudet, Bord mit Bord verbrüden, es entnebelt sich ein Strand;
- b) Partizipia mit Subst.: kraftgärend, morgenschauernd, schweißtrocknender Schatten, vielarmausstreckende Buße;
- c) Partizipia mit Adv.: rotdurchflochtene Mähne, breitumfrempt; mit Subst.: sonnübersponnen, goldumhaucht, marktgefülltes Körbchen;

#### 2. Substantivische Zusammensetzungen:

Mit dem Ohr sind erfaßt: Abendwindwehen, Windgewinsel, Zischellaub, Gewehrgeßnatter;

<sup>1)</sup> Oppenheimer a. a. O. 26ff.

<sup>2)</sup> Franz Hahne, Detlev von Liliencron als Sprachbildner. 3.D.Spr. IV, 25 (1904) S. 146ff.

Gesichtseindrücke: Abendflut der Sonne, Sonnenscheide-  
blick, Zitterhand, Frühlichterwellen;

Besondere Gemütsstimmungen lösen aus: Schreibtischruhe  
(behaglich, Glockenbängen (innig); Naturgefühl: Tief-  
einsamkeit, Mittsommersonnenschein;

Suſt. mit adj. Attribut zusammengewachsen: Treugesicht,  
Blondgesell, Zartlicht;

### 3. Adjekt. Neuzusammensetzungen:

Ironenbreit, flügelſchwer, radachſenheiſes Geſpann, freud-  
arm, ſiſchwohl, toſtill, groſchengroße Tropen, ruten-  
biegſam, tränenſchwer, ſchattensatt, winterſtum,   
braungolden, dunkelſchwere Nacht, ſichelreifes Korn.

### B. Neubildungen.

Lautmalerei: („Die Muſik kommt“): Klingling, bumbum uſw.,  
Die Grete wippwappt daher, die Senſe ſirrt, zaubersam,  
undienſam, wo mühsalt das Leben? — Tigert er auf dich  
hinaus, Tag ihn, wie die Kaß die Maus.

Viele ſind ſcherzhaf: Hamburg=Beefſteakhort; Nebenbuhler  
ſiegeſſett.. Zum Teil iſt damit ſchon die Bildkraft ſeiner Sprache  
erläutert. Seine von mir zitierten Gedichte geben unzählige Beiſpiele  
für Metaphern aller Art. So „Der Sturm preßt trotzig an die  
Fenſterſcheiben Die rauhe Stirn“; „tieſſchwarze Wolken treiben, Wie-  
ſegen einer Rieſentrauerfahne, Und ſchnell, wie Bilder zieh'n im  
Fieberwahn“. „Bald nimmt der Herbſt die Schere und ſchneidet  
ſich die Blätter von den Zweigen, Dann ängſtet in den Wäldern  
eine Leere“... „Ein Waſſer ſchwächt ſich ſelig durchs Gelände.“  
„O Einſamkeit, violenblaue Blume!“ „Langſam auf Meer und  
Brachfeld welkt der Tag.“ „Ein reifer Roggenſtrich ſchießt ab nach  
Süd, Da ſtützt Natur die Stirne in die Hände Und ruht ſich aus,  
Von ihrer Arbeit müd.“ „Behaglichſeit, das Käßchen, ſchnurrt im  
Zimmer.“

Zu beachten iſt ferner die Schönheit der innern Form, d. h.  
die Harmonie der Worte, muſikaliſche Abtönung, die eine einheit-  
liche Stimmung widerklingen läßt. —

Liliencrons Kunst ist realistisch<sup>1)</sup> der Persönlichkeit des Dichters und der Form nach, aber wie alle echte und große Kunst im Grunde symbolisch. Denn sie verkörpert, versinnbildlicht Wahrnehmungen und Empfindungen oder bejeelt den Ausdruck, die Sprache, die Form. Diese Art des künstlerischen Empfindens und Gestaltens trennt seine Kunst von der sogenannten idealistischen, der abstrakten Empfindungen, wie der naturalistischen. Diese sucht die Natur so wiederzugeben, wie sie ist, d. h. direkt und nicht durch das Medium der künstlerischen Form. Daß die naturalistische Kunst in der Tat so selten oder so wenig intensiv dem Hörer ihre Stimmung zu suggerieren vermag, liegt in der kunstwidrigen Darstellungsart. Stimmung zu übertragen vermag nur künstlerisch gestaltete Empfindung, also die Form. Das beweisen Liliencrons Gedichte. Daß er die deutsche Lyrik von der konventionellen, unwahren Epigonenpoesie befreit und den theoretischen Naturalismus mit wahrem Leben und Geist erfüllt und befruchtet hat, darauf beruht seine Bedeutung in der Entwicklung der deutschen Dichtung.

## Der Symbolismus.

Der zielbewußte Naturalismus hat nur das Jahrzehnt 1880—90 geherrscht, ohne große Künstler hervorgebracht zu haben. Wirkliche Dichter, wie Liliencron, haben aus der naturalistischen Technik Nutzen gezogen, ohne daß sie den sozialen und technischen Tendenzen, also den unkünstlerischen Auswüchsen und Geschmacklosigkeiten sich willen- und urteilslos ergaben. Die kurze Lebensdauer der naturalistischen Schule erklärt sich einmal aus der Unfruchtbarkeit ihrer Theorie, die wesentlich zersetzend und verneinend ist und schließlich zur Aufgabe aller künstlerischen Gestaltung führen muß, dann aus der veränderten Zeitrichtung<sup>2)</sup>. An die Stelle von demokratischen und sozialistischen Neigungen und Wertungen, welche die Einzelpersonlichkeiten zerstörte, trat ein ausgeprägter Individualismus, der den Wert der Eigennatur ins Unermeßliche steigerte. Gegenüber der Massenherrschaft und Gleichheit wird das Recht der großen Persönlichkeit betont und gefordert. Nach den Gesetzen natürlicher

<sup>1)</sup> Vgl. Benzmann a. a. O. 24.

<sup>2)</sup> Goebel, Neudeutsche Prosadichtung. D.S.A. Bd. 68, S. 19.

Entwicklung setzte diese bewachte Richtung in Leben und Kunst mit dem Extrem ein, um sich Geltung zu verschaffen. Der „Übermensch“ wird das Ideal der neuen Zeit. Friedrich Nietzsche gab „den Jüngst-deutschen“ die Waffen, die die Jugend oft nur im Unverstand zu ihrem Unheil führte. Seine Herrenmoral und die symbolistischen, prophetisch zündenden Rhapsodien „Also sprach Zarathustra“ und „Gedichte und Sprüche“ sind das erstrebte Ziel und Vorbild. Literarische Vorbilder des Auslandes wirkten mit, so die französischen Dekadenten Baudelaire, Verlaine, die Stimmungsdichtungen des dänischen Impressionisten und Romantikers J. P. Jacobsen und die Mystik des Belgiers Maeterlinck.

Der Symbolismus, der auf diesem Boden erwuchs, ist romantisch gefärbt: er betont wieder das Recht des Geistes gegenüber den Sinnen, die Bedeutung der freischaffenden Phantasie gegenüber der mechanischen Naturnachahmung. Er will der Schönheit und dem Geschmack zum Siege verhelfen durch eine Kunst „aus der Anschauungsfreude, aus Rausch und Sonne“. Aus dem Romantischen nimmt man „die Klarheit, Weite und Sonnigkeit, aus Hellas die Freude des Lebens, die Schönheit der Lust, die Worte, die Schritte, das Maß“. Ihre Tendenz lernen wir aus den „Blättern für die Kunst“ (1892). Unter dem Namen Symbolismus sind drei Richtungen vereinigt, die alle im Gegensatz zum Naturalismus stehen: die dekadent-feministische, die dionysisch-übermenschliche und die mystisch-primitive. Aber ihnen allen ist gleich, daß sie sich von der reinen Welt der Tatsachen ab- und den Geheimnissen des Innenlebens und den mystischen Kräften der Natur zuwenden. Um das Wunderbare, Unsagbare und Dunkle auszudrücken, bedienen sie sich des Gleichnisses, des Symbols. Nicht was ist, sondern was es bedeutet, ist ihnen die Hauptsache.

Wir sahen bereits, daß diese neue Kunstrichtung dem Impressionismus zuneigte, weil er in der Rauigkeit und skizzenhaften Darstellung der Mystik und dem Gedantentiefen weitesten Spielraum läßt. So hat der Symbolismus wesentlich zur Vervollkommenung der Lyrik beigetragen dadurch, daß er den Inhalt vertieft hat. Und darin liegt seine größte Bedeutung. Durch ihn ist die Lyrik wieder Weltanschauungskunst geworden, in der tiefstes Grübeln und Ringen der Menschenseele einen Ausdruck sucht und

finden kann. Der typische Dichter dieser Kunst ist Richard Dehmel<sup>1)</sup>. Das Wesen dieser bedeutsamen Bildkunst ist vortrefflich ausgeprägt in seinem Gedichte:

Ein Gleichnis.

Es ist ein Brunnen, der heißt Leid;  
Draus fließt die lautre Seligkeit.  
Doch wer nur in den Brunnen schaut,  
Den graut.

Er sieht im tiefen Wasserschatz  
Sein liches Bild umrahmt von Nacht.  
O trinke! Da zerrinnt dein Bild:  
Licht quillt.

In Sauth-Wolffs trefflichem Buch „Dichtung der Gegenwart“<sup>2)</sup> haben wir jetzt eine vorzügliche Deutung. Zunächst ist das Bild ganz zu klären. Der Durstige blickt in einen tiefen Wasserschatz und schaut in schwarz dunkler Nacht auf dem schwarzen Wasserspiegel sein eigenes Bild. Ihn packt das Grausen vor der dunklen, kalten Tiefe. Und doch erquickt ihn der helle, klare Trunk aus der Tiefe, wenn er trinkt und sein Spiegelbild zerrinnt. Was bedeutet das? so fragen wir weiter. Dehmel gibt uns wichtige Fingerzeige zum Verständnis. Der Brunnen bedeutet das Leid. Vor ihm packt uns das Grausen, wenn wir in das Dunkel und die Tiefe eigenen und fremden Leids hineinblicken, wenn wir selbst hineintauchen müssen. Und doch fließt reinsten Segen, Erquickung und Stärkung aus dem Leid, wenn wir herzhast zugreifen („O trinke!“). Die Tat befreit vor dem Schrecken vorgestellter und eingebildeter Leidenswege. Aber auch im Leid selbst liegt Segen. Aus dem Mitgefühl schon wächst Stärke und Erhöhung eigenen Wesens. Mit Mut und Kraft ertragenes eigenes Leid aber bildet uns zu Persönlichkeiten und Charakteren. Aus ihm quillt wahre Seligkeit.

Nicht immer ist es bei Dehmel lohnend, seiner tiefsinnigen Dichtung nachzugehen. Jedenfalls erscheint es mir zweifelhaft, ob er dem Verständnisse der reiferen Jugend sich erschließt. Wer einen

---

<sup>1)</sup> Vgl. Gerhard Heine, Richard Dehmel *J.D.U.* XXIV (1910), S. 385.

<sup>2)</sup> Vgl. S. 33.



Versuch machen will, sei verwiesen auf die Einführung von Rudolf Frant: Moderne Lyriker III. Ep3. (Hesse) o. J. und die Auswahl: Richard Dehmel, Hundert ausgew. Gedichte. Berlin (Fischer) 1908. Peper LD. behandelt die für Dehmel nicht charakteristischen Gedichte: Die Stadt, Vergißmeinnicht. Beachtenswert dagegen ist seine Kriegslyrik.

Für den Unterricht ergiebiger und geeigneter scheinen mir folgende Gedichte<sup>1)</sup> Hugo von Hofmannsthal zu sein:

### Ballade des äußeren Lebens.

Und Kinder wachsen auf mit tiefen Augen,  
die von nichts wissen, wachsen auf und sterben,  
und alle Menschen gehen ihre Wege.

Und süße Früchte werden aus den herben  
und fallen nachts als tote Vögel nieder  
und liegen wenig Tage und verderben.

Und immer weht der Wind, und immer wieder  
vernehmen wir und reden viele Worte  
und spüren Lust und Müdigkeit der Glieder.

Und Straßen laufen durch das Gras, und Orte  
sind da und dort, voll Sädeln, Bäumen, Teichen,  
und drohende und totenhaft verdorrte . . .

Wozu sind diese aufgebaut? Und gleichen  
einander nie? Und sind unzählig viele?  
Was wechselt Lachen, Weinen und Erblicken?

Was frommt das alles uns und diese Spiele,  
die wir doch groß und ewig einsam sind,  
und wandernd nimmer suchen irgend Ziele?

Was frommt's, dergleichen viel gesehen haben?  
Und dennoch sagt der viel, der „Abend“ sagt,  
ein Wort, daraus Tiefsinn und Trauer rinnt  
Wie schwerer Honig aus den hohlen Waben.

---

<sup>1)</sup> Zu den nächsten drei Gedichten vgl. die Analysen von E. v. Sallwürf  
a. a. O. S. 106—109.

Man blättert hier gleichsam in einem Bilderbuche, in der Mitte anfangend („und Kinder...“). Aus Einzelbildern, die scheinbar ohne Verbindung nebeneinander stehen, setzt sich ein Gesamtbild zusammen: Die Erlebnisse eines Tages im menschlichen Leben („Ballade des äußeren Lebens“). „Kinder wachsen auf und sterben wie Früchte, aus herben Früchten werden süße und verderben wie tote Vögel. Ewig gleich bleibt das Wehen der Winde, Verkehr der Menschen untereinander, ihre Lust und Müdigkeit...“ Die Fülle der Erscheinungen, ihre ewige Gleichförmigkeit und Gesetzmäßigkeit wird durch die Verbindungen mit „und“ fühlbar gemacht. Doch mit dem Bilde begnügt sich der Dichter nicht: nicht was ist, sondern was es bedeutet, ist die Hauptsache für den symbolistischen Dichter. Er verlangt also die Ausdeutung des Bildes, das Heraus schöpfen des geistigen Gehaltes. Hülfsen dazu gibt uns der Dichter. Mit dem Sinneseindruck vermittelt sich uns suggestiv das Gefühl, daß wir uns der ermüdenden und unveränderlich sich entfaltenden Erscheinungswelt nicht entziehen können. Und doch fühlen wir, daß wir verschieden sind in unserm Wesen und Zielen von diesem „Spiele“ des äußern Lebens. Denn in unserer Seele sind wir doch einsam und leben unser wahres Leben, fern von den Dingen, die unser Wollen nicht bestimmen („Spiele“). Und doch können wir uns ihnen nicht entziehen, da wir an sie gekettet sind. Viel Inhalt hat der Tag an Leid und Lust, sodaß der viel sagt, der „Abend“ sagt: ein Wort voll Tiefsinn und Trauer. Der Dualismus zwischen äußerer Welt und innerem Leben und die daraus erwachsende Tragik ist also der in diesem Gedichte „symbolisch“ angedeutete Gedanke. Die Technik ist die des geistreich darstellenden Impressionismus.

In engem Zusammenhang damit stehen die

### Terzinen über Vergänglichkeit.

Noch spür' ich ihren Atem auf den Wangen:  
wie kann das sein, daß diese nahen Tage  
fort sind, für immer fort und ganz vergangen?

Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt,  
und viel zu grauenvoll, als daß man klage,  
daß alles gleitet und vorüberrennt,

und daß mein eignes Ich, durch nichts gehemmt,  
herüber glitt aus einem kleinen Kind,  
mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd.

Dann: daß ich auch vor hundert Jahren war  
und meine Ahnen, die im Totenhemd,  
mit mir verwandt sind wie mein eignes Haar.

So eins mit mir als wie mein eignes Haar.

Als unleugbare Tatsache und doch unlösbares Rätsel erscheint auch hier dem Dichter die Berührung von Erscheinungswelt und innerem Leben und ihre Gegensätzlichkeit. Wie kann das sein, daß die äußeren Dinge (Körper) ständigem Wechsel der Erscheinung unterliegen, während die Seele in aller Veränderlichkeit dieselbe bleibt? Wie sie vom Kinde zum Manne hinübergleitet, so war sie auch früher in anderer Erscheinung in unseren Ahnen.

Ähnliche Lebensrätsel sucht der Dichter zu entwirren in dem Gedichte:

Manche freilich müssen unten sterben,  
Wo die schweren Ruder der Schiffe streifen,  
andre wohnen bei dem Steuer droben,  
kennen Vogelflug und die Länder der Sterne.

Manche liegen immer mit schweren Gliedern  
bei den Wurzeln des verworrenen Lebens,  
andern sind die Stühle gerichtet  
bei den Sibyllen, den Königinnen!  
und da sitzen sie, wie zu Hause,  
leichten Hauptes und leichter Hände.

Doch ein Schatten fällt von jenen Leben  
in die andern Leben hinüber,  
und die Leichten sind an die Schweren  
wie an Luft und Erde gebunden:

ganz vergessener Völker Müdigkeiten  
kann ich nicht abtun von meinen Lidern  
noch weghalten von der erschrockenen Seele  
stummes Niederfallen ferner Sterne.

Viel Gescheide weben neben dem meinen,  
durcheinander spielt sie alle das Dasein,  
und mein Teil ist mehr als dieses Lebens  
schlanke Flamme oder schmale Leier.

Drei Bilder sind es, die der Dichter scheinbar ohne innern Zusammenhang vor unser inneres Auge stellt: ein Schiff, von mühsam ringenden Menschen umgeben, gesteuert auf hohem Verdeck von den Glücklichen; ferner den Baum des Lebens, um dessen Wurzeln die Armen sich vergeblich aufwärts mühen, während seine Wipfel zum Himmel ragen, wo die Seligen bei Prophetinnen und Königinnen ruhen; endlich das großartige Schauspiel des am nächtlichen Himmel ins Meer versinkenden Sternes, eine Tragödie, vor der die Seele erschrickt. Was bedeuten sie?

Durch die ersten drei Strophen zieht sich der Gegensatz zwischen zwei Menschenklassen hindurch. Manche bleiben in der Niedrigkeit des Lebens befangen, gedrückt von der Last des äußeren Lebens („wo die schweren Ruder der Schiffe streifen, bei den Wurzeln des verworrenen Lebens, mit schweren Gliedern“); andere sind voll Freiheit und Erhabenheit: sie erheben sich über diese materielle Welt in die Welt des Geistes („wohnen bei dem Steuer droben, sitzen wie zu Hause leichten Hauptes und leichteren Hände bei den Sibyllen, den Königinnen“). Weit eröffnet sich ihnen von der Höhe ihr Blick, sie enträtseln die dunklen Geheimnisse des Lebens („Sibyllen“) und herrschen „(Königinnen“). Die folgenden Strophen decken die inneren Zusammenhänge zwischen diesen Menschengruppen auf. Trotz aller Freiheit sind wir alle gebunden an Zeit und Raum (Erscheinungswelt). Wir sind verknüpft mit der Vergangenheit: vergessene Völker, die untergingen, sind unsere Ahnen; von ihnen ist die Seele mit Müdigkeit und Todessehnsucht auch in uns gegliitten (Erblichkeit seelischer Anlagen). Ebenso sind wir gebunden an die Endlichkeit der Dinge: trotz allen himmlischen Glanzes, den unsere freie Seele entfaltet wie ein Stern am nächtlichen Himmel, fällt einmal das Leben stumm ins Meer der Vergessenheit. „Das kann ich nicht weghalten von der erschrockenen Seele.“ Und doch — so niederdrückend dieses Bewußtsein ist, der Gedanke, daß, wenn meines Lebens schlanke Flamme erlischt und schmale Leier verstummt, mein

Leben nicht nur dieses Leben, sondern ein Stück Unendlichkeit ist, erhebt uns über Menschen und gesellt uns den Göttern zu. Wem fällt hier nicht die Parallele zu Goethes „Grenzen der Menschheit“ auf?

Die tiefsinnige Dichtung des Symbolismus hat sich anfänglich leider nicht freigehalten von Rätselhaftem, undeutbarer Mystik. Tiefsinn scheint nicht selten dann Unsinn zu sein — und ist es vielleicht auch. Aber er hat seine unleugbare Bedeutung darin, daß er die Grenzen erweitert und die Lyrik wieder zu einer Weltanschauungskunst gemacht hat. — Einige von diesen Dichtern haben sich zu maßvoller Kunst durchgerungen und scheinen noch entwicklungsfähig (z. B. Dehmel, Hofmannsthal, R. M. Rilke und Stephan George). Neben dieser tendenziösen Kunst geht eine sinnige Romantik (Neoromantik) her, die in Dichtern wie Gustav Falke<sup>1)</sup>, Cäsar Glaischen<sup>2)</sup>, Anna Ritter<sup>3)</sup>, Max Geißler<sup>4)</sup> bedeutende Talente gezeitigt hat.

Ganz besondere Beachtung aber verdient unsere Kriegslyrik. Für Schulzwecke geeignet sind vor allem Alfred Biese, Poesie des Krieges, Berlin (Grote) 1914/15, 2 Bde., August Lomberg, Deutsche Kriegsgedichte 1914/15, Langensalza (Beyer und Söhne), derselbe: Präparationen zu deutschen Gedichten, IV. Bd., Kurt Werner, Kriegsgedichte für die deutsche Jugend, Epz. (Xenien-Verlag) 3. Aufl. 1916, Bogdan Krieger, Feldgraue Dichter, Berlin (Kameradschaft) 1916. Auf die Kriegslyrik deutscher Arbeiter sei ganz besonders hingewiesen. Eine kurze Einführung habe ich unter obigem Titel in einem Vortrag versucht, der im Verlag der Union, Berlin, erschienen ist.

## Der Expressionismus.

Landsberger, Impressionismus und Expressionismus. Eine Einführung in das Wesen der neuen Kunst. Leipzig (Klinckschmidt und Biermann) 1920. Edschmid, Über Expressionismus in der Literatur. Berlin (Reiß) 1919. Trändner, Der Expressionismus in der Dichtung. Pr. J. Bd. 178 (1919), S. 246 — 261.

Sroberger, Vom Wesen des Expressionismus. Köln. Volksz. 272 — 6. April 1919.

1) Ausgewählte Gedichte. Hamburg (Janssen) 1908.

2) Heimat und Welt. Berlin (Egon Fleischel).

3) Gedichte und Befreiung. Stuttgart (Cotta) 1910 u. 11.

4) Gedichte. Leipzig (Stadmann) 1908.



Wie der Symbolismus so ist auch der Expressionismus Widerstoß gegen Naturalismus und Impressionismus, ihre Seelenlosigkeit und ihren Kultus einer sinnfälligen Wirklichkeit. Der Symbolismus hatte das Reich der Seele wieder in seine Rechte eingesetzt, aber er geriet in seiner Sucht nach Gedankentiefe und Bedeutsamkeit in Gefahr, in der unbestimmten Darstellung unklarer Gefühle und einem Schwelgen in subjektiven Schwingungen, in einem tatsachenfremden Ästhetizismus zu verfallen. Es war nötig, klarere Ziele und Ausdrucksformen zu suchen. In Frankreich (Humanisme des Fernand Gregh, Unanimisme des Jules Romains, Whitmanisme des Henry Ghéon, religiös-mystische Richtung des Paul Claudel), Amerika (Walt Whitman) und Belgien (Verhaeren) hatte man schon vor dem Kriege versucht, die Dichtkunst zum Organ einer neuen sozial-ethischen Weltanschauung zu machen. Die Ideen fielen besonders in der Kriegs- und Nachkriegszeit auch in Deutschland auf fruchtbaren Boden, wo man nach einem seelischen Gegengewicht gegen die rohe Wirklichkeit des Weltkrieges und der Hungersnot, gegen die Wirklichkeit eines seelenmörderischen Völkerhasses, gegen die Wirklichkeit eines gemeinen, tierischen Genußlebens heiß sich sehnte. Gegen die drohende Entseelung und Verblödung setzte auch bei uns ein geistiges Ringen nach vertieftem Lebensinhalt und neuen Ausdrucksformen ein, oft überschwenglich und noch unreif, aber positive, zukunftssträchtige Werte verheißend. Daß es sich hier nicht um tatsachenfremden Ästhetizismus in der Dichtung handelt, sondern um ein ernstes Ringen nach neuen geistigen Lebenswerten und den sie erfassenden Kunstformen, beweist die Gleichzeitigkeit der Reformbewegung in allen Künsten.

### Der Expressionismus in der bildenden Kunst.

Besonders in der Malerei hat sich der Expressionismus wohl am merklichsten weitesten Volkskreisen dargestellt und in seinen Ausdrucksformen einiges Befremden hervorgerufen. Das ist für unsere durch den Naturalismus und die Photographie verbildete Zeit nur zu verständlich, denn der Expressionismus lehnt jede Wirklichkeitsillusion, das naturgetreue Nachbilden der Wirklichkeit ausdrücklich ab und will nur die inneren Vorstellungen des Künstlers, seine Empfindungen, Gesichte und seelischen Erregungen gestalten.

Nicht der Eindruck („Impression“), den der Künstler von außen empfängt, ist das Entscheidende, an seine Stelle ist der Ausdruck („Expression“) dessen getreten, was der Maler mitteilen will. Damit verliert die Außenwelt, die Wirklichkeit, an Bedeutung, der Künstler betont demgegenüber sein Recht, durch persönliche Neugestaltung die Natur neu zu schaffen, etwas zu geben, was über die Natur hinausgeht, jenseits der Natur liegt. So tritt an die Stelle des alles bezwingenden Objekts des Naturalismus und Impressionismus die Alleinherrschaft des künstlerischen Subjekts des Expressionismus. Ihm ist der Mensch, der schöpferische, denkende Geist alles; die Natur und die Wirklichkeit, das Objekt ist nichts. Er saugt die Wirklichkeit in sich ein, löst sie auf und gebiert sie um. Vergleichen wir in Landsbergers trefflichem Buche die Darstellung gleicher Motive in impressionistischer und expressionistischer Technik, so treten grundlegende Unterschiede greifbar zutage. Dort bevorzugt der Maler die Einzelsarbtöne und Pinseltupfen, hier bringt er einen breiten Vortrag, leuchtende ausdrucksvolle Farbflächen. An die Stelle sorgsamer Nachbildung des Einflusses von Luft und Licht tritt die feste Sprache betonter Umrisse. Der expressionistische Maler will „mit den Erscheinungen der Umwelt immer gleichsam etwas von dem Geheimnis mit festhalten, das diese ganze sonderbare Welt umschwebt“. Darum greift er gern zu den einfachen Grundformen zurück, der primitiven Kunst, in der das Wesen der Gestalten sich tiefer erkennen läßt. Aber die Malerei geht noch weiter. „Die Außenwelt scheint den jungen Künstlern oft gar nicht nötig, ja störend, um den Reichtum und die Inbrunst ihrer Empfindungen auszudrücken. Der Umweg über sie ist ihnen zu groß. Unmittelbar will Gefühl und seelisches Leben auf die Leinwand strömen, ohne jede Anlehnung an konkrete Teile der Wirklichkeit. So entstanden die Bilder, in denen nur Farbströme und ganz abstrakte Formgebilde nach bestimmten Harmonien geordnet sind (Suturismus). Und noch eine andere Bewegung schnitt hinein: die Manier des Kubismus, die der Spanier Paolo Picasso sich erfand, um aus den Erscheinungen geometrische Grundformen herauszulösen und damit ein phantastisches Spiel zu treiben.“

## Der Expressionismus in der Dichtung.

Auch in der Dichtung will der Expressionismus (Kunst des markanten Ausdrucks) die Wirklichkeit durch seelische Kräfte überwältigen und besiegen gegenüber dem Naturalismus, der sich der Wirklichkeit unterwarf. Das Programm entwarf Kasimir Edschmid in seinem Büchlein „Der Expressionismus in der Literatur“ mit folgenden Worten:

„Dürstet die Zeit nicht nach der Kunst, die aus dem Geist kommt und nicht aus dem Stückwerk der Menschen? Braucht die harte Epoche nicht den Halt, der nicht in der fließenden Zeit steht, sondern aufgepflanzt im Innern des Menschen? Ist etwas mehr not als Trost gleichzeitig mit Erhebung? Ist ein Zweifel, daß Kunst in den Zielen enorm sein muß, die von Zeitgenossen, die leiden Stunde und Tag um Tag, begehrt wird mit solcher Inbrunst? Daß eine Kunst tief nach Wahrheit gehen muß, die selbst über Mode und den Snob hoch hinaus gesucht wird, obwohl sie schwer ist, schwerer als jede Kunst, die Deutschen seither ward in der Dichtung? Ist es eine Frage, daß nur groß gespannte Kunst dies Menschen reichen kann, deren Sehnsucht so nach Tiefstem geht? Ist es eine Frage, die fast nicht zu stellen mehr, kaum der Antwort bedürftig ist, daß diese Kunst nichts in ihren Achsen bewegt als jene Kraft aller Größe: Idee der Menschheit? ... Das Neue geht weit über Literatur, wird schon Frage der Moralität. Solche Dichtung ist ethisch von selbst: der Mensch vor die Ewigkeit gestellt.

Keine Predigt. Nie erbauende Literatur. Aber Wille zur Steigerung und Hebung der Menschen ... ihr Gehalt. Drei freisende Ringe in der Brust, die seit Ewigkeit große Kunst bewegten ... dies ist, was sie erfüllt auf dem Wege: Liebe, Gott, Gerechtigkeit.“

Und an einer anderen Stelle heißt es:

„Es kamen die Künstler der neuen Bewegung. Sie gaben nicht mehr die leichte Erregung. Sie gaben nicht mehr die nackte Tatsache. Ihnen war der Moment, die Sekunde der impressionistischen Schöpfung nur ein taubes Korn in der mahlenden Zeit. Sie waren nicht mehr unterworfen den Ideen, Nöten und persönlichen Tragödien bürgerlichen und kapitalistischen Denkens.

Ihnen entfaltete das Gefühl sich maßlos.

Sie sahen nicht.

Sie schauten.

Sie photographierten nicht.

Sie hatten Gesichte.

Statt der Rakete schufen sie die dauernde Erregung.

Statt dem Moment die Wirkung in die Zeit.

Sie wiesen nicht die glänzende Parade eines Zirkus.

Sie wollten das Erlebnis, das anhält.

Vor allem gab es gegen das Atomische, Verstückte der Impressionisten nun ein großes, umspannendes Weltgefühl . . . Triumph des Schöpferwillens über die Realität der Dinge, der Außenwelt . . . .“

Für diesen neuen Geist werden neue Formen gesucht. Dem gesteigerten Gefühlsleben, dem himmelftürmenden Ideendrange soll eine bewegtere Sprache mit starker Eindringlichkeit des Ausdrucks entsprechen; man flieht vor leerer Rhetorik, vor unnötigen Umschreibungen, meidet schmückende Eigenschaftswörter und sucht dem Zeitwort eine stärkere Anspannung zu geben, dem Wort eine größere Durchschlagskraft zu verleihen. Ohne Artikel werden zu diesem Zwecke Substantiva, oft in langer Kette, hingesezt; die Sätze sind gedrungen und gedrängt, Bilder dicht gestampft, daß man immer wieder beim Lesen rückwärts schauen muß, um neuen Anlauf zu gewinnen. Altes Sprachgut wird ausgegraben; abgegriffenes oft durch kleine Kniffe zu höherem Werte umgeschaffen (z. B. Mit-Leid). Der ganze Rhythmus ist imperativisch, wie Schrei aufbegehrend. Vorbilder sind das Barock mit seiner ausdrucksfähigen Mannigfaltigkeit, die oft im Spiel mit Formen sich überschlägt, das Pathos Klopstocks, der dionysisch harte Stil Hölderlins und die langverfüge, primitive Dringlichkeit Walt Whitmans<sup>1)</sup>.

Die Weltanschauung, die sich in dieser neuen Kunstform durchzusetzen sucht, ist sozial-ethisch und ruht auf pantheistisch-mystischer Grundlage. Ihre Propheten sind Walt Whitman, Verhaeren, Rabindranath Tagore. „Sie haben die Massen in Dreck und Schmutz, in Sumpf und Verkommenheit vor Augen und möchten sie retten, heraus-, emporreißen. Greuel und Grauen des Krieges haben diese Sehnsucht gesteigert. Es ist nicht Idealismus der schönen Seele,

<sup>1)</sup> Trändner a. a. O. S. 260.



platonischer Brand; sondern sozialer Drang, Erlösungs-Idealismus, Gracchengeist, Mary<sup>1)</sup>). Wir greifen die sprechendsten Zeugnisse zum Beleg heraus.

Walt Whitman.

„Wisse, allein um den Samen einer größeren Religion in die Erde  
zu streuen,

Singe ich, jeden feinetwegen, die folgenden Gesänge.

Mein Kamerad!

Zwei Hoheiten sollst du mit mir genießen, und eine dritte, die  
ergänzend und glänzender emporsteigt,

Die Hoheit der Liebe und der Demokratie, und die Hoheit der Reli-  
gion.“

Whitmans<sup>2)</sup> Religion ist Monismus, ein großes Identitäts-  
gefühl, mit dem sich das Individuum in die große Individualität,  
die alles ist, was ist, erlöst und mit ihr sich wieder in Zusammen-  
hang und Einheit fühlt. Damit ist die kleine Individualität des  
Einzelmenschen, die von dem Naturalismus fast zerdrückt und vom  
Materialismus vernichtet war, wiederhergestellt. Ich bin nun alles  
Gewesene und Künftige, Körper und Seele sind das Gleiche und  
Einheit. Man vergleiche:

„Demokratie! In deiner Nähe dehnt sich jetzt eine Kehle aus und  
singt voll Freuden.

Ma femme! für das Geschlecht nach uns und vor uns,  
Für die, welche hierher gehören, und die, welche noch kommen sollen,  
Juble ich jetzt und bin bereit, kräftigere und anspruchsvollere Lieder  
zu singen, als jemals auf der Erde gehört wurden.“

Demokratie wird hier natürlich nicht in politischem Sinne, son-  
dern weltanschaulich als Gefühl der Menschengemeinschaft ver-  
standen, die der Dichter in immer sich veredelnder, von überlebten  
Formen sich befreiender Gestalt kommen sieht und in heiliger Sym-  
pathie schaffen will. Der neue Identitätsglaube beseitigt ja alle  
Schranken, der Einzelmensch tritt in unauflösliche Wechselbeziehung  
und Gemeinschaft zur Gesamtmenschheit. Ich bin in allem, und  
alles ist in mir. Alles ist die eine und gleiche Einheit des Lebens,

---

<sup>1)</sup> Ebenda S. 253.

<sup>2)</sup> Vgl. dazu Joh. Schlaf, W. W., der Dichtung Bd. XVIII, Berlin-  
Leipzig (Schuster und Loeffler).



ist in seine Unsterblichkeit und Ewigkeit mit einbeschlossen. Das ist ein beseligender Glaube und Trost; denn alle Schrecknisse von Leid und Tod sind in diesem allmächtigen Gefühl der Sympathie aufgehoben. Der Tod kann dann nur noch ein Übergang, eine Wandlung ewigen Lebens sein.

Tagores Gitanjali kündet zwei Leitmotive, die an diese neue Lehre anklingen:

„Im Himmel der Freiheit, o mein Vater, laß du mein Volk erwachen.“  
und „Gib mir die Kraft, meine Liebe dienend fruchtbar zu machen.“

Also Demokratie im Sinne Whitmans und Sympathie. Liebende Menschlichkeit soll uns alle umfassen; Feindschaft kann nicht mehr bestehen, nicht zwischen Völkern, nicht zwischen Einzelgruppen, nicht zwischen Einzelmenschen. Gegenüber der Menschheitsliebe ist der Kult der Einzelgefühle verächtlich, klein. So hat es Richard Dehmel schon empfunden in seiner

### Bergpredigt.

„Was weinst du, Sturm? — Hinab, Erinnerungen!  
Dort pulst im Dunst der Weltstadt zitternd Herz!  
Es grollt ein Schrei von Millionen Zungen  
nach Glück und Frieden. Warum, was will dein Schmerz!  
Nicht sidert einsam mehr von Brust zu Brüsten,  
wie einst die Sehnsucht, als ein stiller Quell;  
heut stöhnt ein Volk nach Klarheit, wild und gell,  
und du schwelgst noch in Wehmutslüften?  
Siehst du den Qualm mit dicken Säusten drohn  
dort überm Wald der Schlote und der Essen?  
Auf deine Reinheitsträume fällt der Hohn  
der Arbeit! fühlst: sie ringt, von Schmutz zerfressen.  
Du hast mit deiner Sehnsucht bloß gebuhlt;  
in trüber Glut dich selber nur genossen;  
schütte die Kraft aus, die dir zugeflossen,  
und du wirst frei vom Druck der Schuld!

Verhaeren gibt die Predigt der Menschenliebe an, die die neue Kunst ausströmen soll:

Wir bringen, von der Welt und von uns selber trunken,  
In das verlebte All ein neues Menschenherz<sup>1)</sup>.

Auch nicht vor dem Allerniedrigsten, dem Scheußlichen, hebt  
diese Güte und dies göttliche Mitleid zurück; alles trägt sie ins  
Göttlich-Ewige hinauf. Vgl. Werfels „Jesus und der Aeser-  
Weg.“ Ich führe hier aus seinem „Gerichtstag“ folgende Verse  
an, die uns Zeugnis ablegen von echter Bruderliebe:

„Das Geheimnis aber ist: zu lieben das Ärmste,  
Zu lieben der eingefallenen Wange Göttlichkeit,  
Zu lieben den Blütenfall unter dem Frauenaug',  
Zu lieben die Süßigkeit der Gebrechlichen.  
Zu den Schmerzen gehn, ist das Geheimnis, und Schmerz  
werden!

In des Abgrunds Tiefe, wo es nicht Willen gibt noch Lüge,  
Mag flüstern die Lippe: Ich liebe!“

Den Grund dieses Allgefühls allumspannender Liebe enthüllt  
er uns in folgendem Gedicht:

Was ein jeder sogleich nachsprechen soll:

Niemals wieder will ich  
Eines Menschen Antlitz verlassen.  
Niemals wieder will ich  
Eines Menschen Wesen richten.  
Wohl gibt es Kannibalen-Stirne,  
Wohl gibt es Kuppler-Augen.  
Wohl gibt es Vielsraß-Lippen.  
Aber plötzlich  
Aus der dumpfen Rede  
Des leichtthin Gerichteten,  
Aus einem hilflosen Schulterzucken  
Wehte mir zarter Lindenduft  
Unserer fernen seligen Heimat.  
Und ich bereute gerissenes Urteil.  
Noch im schlammigsten Antlitz  
Harret das Gott-Licht seiner Entfaltung.

---

<sup>1)</sup> Die Begeisterung. E. Verhaeren Ausgew. Gedichte. Nachdichtung  
von Stefan Zweig. Insel-Verlag. 1913. S. 148.

Die gierigen Herzen greifen nach Kot —

Aber in jedem Menschen

Geborenen Menschen

Ist mir die Heimkunft des Heilands verheißen.

Worfels fein ausgeprägtes Gerechtigkeitsgefühl empfindet seinen Überfluß an seelischen und körperlichen Gütern nicht als Recht, sondern höchstens als Geschenk, ja beinahe als Schuld gegen die Weltgerechtigkeit. Dieses soziale Gewissen weckt ihm in Freuden der Liebe die Trauer um die von Glück Enterbten:

Als mich dein Wandeln an den Tod verzückte,

Als mich dein Dasein tränenwärts entrückte

Und ich durch dich ins Unermess'ne schwärmte,

Erlebten diesen Tag nicht Abgehärmte,

Mühselig Millionen Unterdrückte?

Als mich dein Wandeln an den Tod verzückte,

War Arbeit um uns und die Erde lärmte,

Und Leere gab es, gottlos Unerwärmte,

Es lebten und es starben Niebeglückte!

Da ich von dir geschwellt war zum Entschweben,

So viele waren, die im Dumpfen stampften,

An Pulten schrumpften und vor Kesseln dampften.

Ihr Keuchenden auf Straßen und auf Flüssen!

Gibt es ein Gleichgewicht in Welt und Leben,

Wie werd ich diese Schuld bezahlen müssen?!

Jedes Glück, das uns geschenkt wird, verpflichtet uns, wieder Glück auszustrahlen. Das gilt vom materiellen wie vom geistigen Besitz. Ein solch verfeinertes Weltgewissen kann eine neue Welt sozialer Gerechtigkeit aufbauen, das eigene Ich vertiefen und die Menschheit hinaufentwickeln. Sie bringt auch die Vergoldung der sinnlichen Liebe, die zum Einswerden der Seele hinaufführt. Vgl. Ernst Stadlers „Glück“.

Nun sind vor meines Glückes Stimme alle Sehnsuchtsvögel weg-  
gefliegen.

Ich schaue still den Wolken zu, die über meinem Fenster in die  
Bläue jagen! —

Sie locken nicht mehr, mich zu fernen Küsten fortzutragen,  
Wie einst, da Sterne, Wind und Sonne wehrlos mich ins Weite  
zogen.

In deine Liebe bin ich wie in einen Mantel eingeschlagen:  
Ich fühle deines Herzens Schlag, der über meinem Herzen zuckt.  
Ich steige selig in die Kammer meines Glückes nieder,  
Ganz tief in mir, so wie ein Vogel, der ins flaumige Gefieder  
Zu sommerdunklem Traum das Köpfchen niederduckt.

Hier gelingt es dem Expressionismus, durch Bilder selbst Un-  
ausprechliches auszudrücken, wie in folgendem Gedicht Else Las-  
ter-Schülers:

Senna Hon.

Wenn du sprichst,  
Wacht mein buntes Herz auf.  
Alle Vögel üben sich  
Auf deinen Lippen.  
Immerblau streut deine Stimme  
Über den Weg;  
Wo du erzählst, wird Himmel.  
Deine Worte sind aus Lied geformt,  
Ich traure, wenn du schweigst.  
Singen hängt überall an dir.  
Wie du wohl träumen magst?

Wo ist die Wunschlosigkeit, seliges Ruhen, glückliches Ge-  
borgensein in Liebe, wo der geheimnisvolle Zauber der mensch-  
lichen Sprache je treffender in der Schrift ausgedrückt als in diesen  
beiden Gedichten<sup>1)</sup>?

Hinaufentwicklung der Menschheit hängt letzten Endes aber  
von Veredlung der Einzelwesen ab. Von Schein zum wahren Sein  
muß sich jeder einzelne durchringen, vom Unwesentlichen und Zu-  
fälligen zum Wesen. Die Ethik des neuen Menschen lautet darum:  
„Mensch, werde wesentlich!“ Vgl. Ernst Stadler:

---

<sup>1)</sup> Vgl. die geistvollen Analysen dieser expressionistischen Gedichte bei  
Sauth-Wolff „Dichtung der Gegenwart“ Langensalza (Julius Belk) 1920.

### Der Spruch.

In einem alten Buche stieß ich auf ein Wort,  
Das traf mich wie ein Schlag und brennt durch meine Tage fort.  
Und wenn ich mich an trübe Luft vergebe,  
Schein, Lug und Spiel zu mir anstatt des Wesens hebe,  
Wenn ich gefällig mich mit raschem Sinn belüge,  
Als wäre Dunkles klar, als wenn nicht Leben tausend wild ver-  
schloss'ne Tore trüge,  
Und Worte widerspreche, deren Weite nie ich ausgefühlt,  
Wenn mich willkommner Traum mit Sammethänden streicht,  
Und Tag und Wirklichkeit von mir entweicht,  
Der Welt entfremdet, fremd dem tiefften Ich,  
Dann steht das Wort mir auf: Mensch, werde wesentlich!

„Sei von ganzer Seele und mit allen deinen schöpferischen Kräften wahrhaft und ehrlich!“ Das ist die ernste Mahnung dieses Gedichtes. Nicht mehr zaghaftes Verweilen in Symbol und Traum und Stimmung, sondern herzhaftes Zugreifen, mannhafte Zuendedenken, das ist auch die Forderung einer Gruppe von Dichtern, die sich „Werkleute auf Haus Nyland“ nennen: Jakob Kneip, Joseph Windler und Vershosen, denen Heinrich Lersch nahesteht. Sie alle bringen uns wieder den Geist der Lebensbejahung, in dem Deutschland wieder gefunden und erstarken wird. Mit diesem frohen Bewußtsein schauen wir in die kommende Blüte deutscher Lyrik. Möge auch die Schule lebhaft daran anteilnehmen; damit nicht mehr gelte, was 1893 Eiliencron an G. Falke klagend schrieb: Die deutsche Lyrik blüht an allen Enden, und das Vaterland sieht den Prachtflor nicht. Die moderne deutsche Lyrik entfaltet sich zu den schönsten Blumen — und das Vaterland hat keine Augen, kein Ohr, keinen Gebrauch dafür. Immer niedergehalten von den „Alten“, spottet selbst Deutschland über seine jungen, mächtigen Dichter! Aber die Siegesfahne weht auf allen Zinnen, und die Landsleute müssen ihr Flattern hören und ihre bunten Farben mit Entzücken sehen. Da ist in dieser Stunde kein Zweifel mehr.“ Möge auch der deutsche Unterricht dazu beitragen, daß es bald besser werde und die Lyrik nicht nur bei den Frauen Verständnis und Verehrung finde!

---



## B.

# Die epische Dichtung des 19. Jahrhunderts.

## (Die Erzählungskunst.)

E.: H. Mielke, Der deutsche Roman des 19. Jahrhunderts<sup>3</sup>, 1898, Geschichte des deutschen Romans<sup>3</sup>, Leipzig (Götschen) 1913. Spielhagen, Beiträge zur Theorie und Technik des Romans, 1883. Kerschmann, Studien über den modernen Roman, Königsberg 1894. Keiter-Kellen, Der Roman. Geschichte, Theorie und Technik des Romans und der erzählenden Dichtkunst<sup>4</sup>, Essen-Ruhr (Fredebeul u. Koenen) o. J. Adolf Bartels, Die besten deutschen Romane. Leipzig (Koehler) 1916. Jos. Kösters, Die Novelle und ihre Behandlung im Unterricht der höheren Schule. Münster (Schöningh) 1921. Otto Biedermann, Deutsche Privatlektüre auf der Mittelstufe höherer Lehranstalten. Bielefeld (Velhagen u. Klasing) 1921.

Das Epos der modernen Zeit ist die Prosadichtung. Wegen der Gebundenheit der Form, der strengen Komposition und des Verses ist das Epos nämlich nicht mehr imstande, die Vielheit sozialer und künstlerischer Strömungen unseres Lebens zu fassen, also wirklicher Ausdruck unseres Lebens zu sein. Die Prosa löst die strengen Fesseln. Beim Verse muß der Dichter auf vieles verzichten: „die behagliche Fülle der Schilderungen, den scharf charakterisierenden Ausdruck, das meiste von seiner guten Laune und dem Humor, mit welchem er menschliches Dasein zu betrachten vermag, das geistreiche Scherzwort, die scharf bestimmte Ausprägung eines Gedankens, nicht zuletzt die Mannigfaltigkeit und Biegsamkeit des sprachlichen Ausdrucks, welcher sich in Prosa bei jedem Charakter, bei jeder Schilderung anders und eigenartig äußern kann. Die ungebundene Rede ist in unserem wirklichen Leben ein wundervoll starkes und reiches Instrument geworden, durch welches die Seele alles auszutönen vermag, was sie erhebt und bewegt. Deshalb dürfen wir auch ihre Herrschaft in der erzählenden Dichtung nicht für eine Minderung, sondern für eine Verstärkung poetischen Schaffens halten.“ (Frentag.)

Ist somit die Prosadichtung (besonders der Roman) der bedeutendste Abdruck des modernen Lebens, worin liegt denn das künstlerische Prinzip, das ihn aus dem Leben in die Kunst erhebt? Lediglich in der Form d. i. der Gestaltung. Wir verlangen von

der künstlerischen Prosa in erster Linie eine einheitliche Komposition, die aus der Vielheit der Erscheinungen hervorleuchtet, einen organischen Mittelpunkt (Idee), um den sich das blühende, vielgestaltige Leben rankt und windet, folgerichtige psychologische Entwicklung der Charaktere (also künstlerische Wahrheit), epische Anschaulichkeit und Klarheit, alles zusammengehalten im Zauber der Sprache. Bewältigung, Durchgeistigung, ja Auflösung des Stoffes durch künstlerische Form — das sind hier die untrüglichen Kennzeichen des echten Künftlertums.

Die große Beliebtheit der Prosadichtung in unserer Zeit liegt vor allem in seiner Vielseitigkeit, in der Lösung oder doch Behandlung moderner Lebensprobleme oder Zeitfragen, zu denen er den denkenden Leser anregt, in den reichen Bildungsschätzen, die er auf allen Gebieten Menschen jeder Geistesrichtung übermittelt. Verschmähen es doch selbst die Forscher nicht, in diesem Gewande als Lehrer des Volkes zu ihrer Gemeinde zu reden: so in den historischen Romanen Dahn, Ebers, Frentag, in religiösen Frenssen, in sozialen Gutzkow, Spielhagen, Viebig u. a. Der Roman beherrscht heute unser ganzes literarisches Leben und bildet bei den meisten Menschen die einzige Quelle literarischen Genusses.

Auffallenderweise hat trotz eindringlicher Mahnungen Herolds, Hartensees, Sprengels, Lorenz' und meiner „Privatlektüre“ die Schule der Prosadichtung noch nicht die gebührende Beachtung geschenkt. Das muß unbedingt anders werden; wir müssen planmäßig schon in den mittleren Klassen Novellen und andere nicht zu umfangreiche Werke der Erzählungskunst lesen<sup>1)</sup>. Denn sonst gehen uns unermessliche Werte für die Nationalerziehung und die Stilbildung verloren, die durch nichts ersetzt werden können. Ist doch die Prosadichtung die eigentliche Schöpfung des 19. Jahrhunderts und zugleich die wichtigste Dichtungsgattung dieser Zeit, in der sich in einfacher, wenn auch nicht kunstloser Gestalt der völkisch fühlende deutsche Mensch am unmittelbarsten und vielseitigsten offenbart. Für die Erziehung zum bewußten Deutschtum und zum Verständnis des gegenwärtigen

---

1) Kräftige Förderung verspreche ich mir nunmehr von Biedermanns Buch, das die für die Mittellassen geeigneten Novellen in Lehrbeispielen anregend behandelt.

Lebens, den dringendsten Aufgaben unserer Erziehung, bietet der geistige Gehalt dieser Prosadichtung reichste Nahrung und Stärkung. Alle Probleme des Gemeinschaftslebens und des Einzellebens finden hier wirkungsvolle Klärung<sup>1)</sup>, und zwar in einer Sprache, die sich dem täglichen Leben nähert. Wie der deutsche Mensch sich mit Welt und Mitmensch, Natur, Volk, Staat und Gott auseinandersetzt, das kann man nirgends besser erfahren als hier. Dazu ist die Kunstform reich an stilbildenden Werten. Was Sprachstil ist, lernt der Schüler nicht aus kurzen Lesebuchstücken, die oft genug noch in schlechtestem Zeitungsdeutsch geschrieben sind, sondern nur aus zusammenhängenden Darstellungen, die in künstlerischer Prosa eine starke Prägung aufweisen. Nach diesem vorbildlichen Muster erzählen und dann schreiben lernen, das ist eine äußerst fruchtbringende Übung. Es bedarf wohl kaum noch näherer Ausführung, wie aus einer solchen Lektüre auch der gesunde Aufsatzbetrieb erwachsen kann. Reicher Stoff liegt hier zur Verarbeitung bereit. Auch das laute Lesen sollte von der Prosalektüre ausgehen. Denn nur so erziehen wir die Jugend zum Gefühl für den Rhythmus und zwingen sie, vom Geist und Gefühlsgehalt zur Form vorzudringen; bei dem überwiegenden und vorzeitigen Lesen der Versdichtungen erzielen wir meist nur ein flügliches Leiern des Metrums. Das überträgt sich dann leider auch oft auf das Lesen der Prosa.

Aus diesen didaktischen Erwägungen ergibt sich auch die Methode. Sie muß vom Inhalt zum geistig-seelischen Gehalt vordringen, vor allem die deutschen Bildungswerte herausholen und Beziehungen knüpfen zum Leben der Gegenwart. Das ist die wichtigste Aufgabe. Dann darf aber auch die Kunstform nicht vernachlässigt werden. Wie germanische Kunst nach erschöpfenden Ausdrucksmitteln sucht, aus dem Geist die Form erschafft, sodaß Form Wesensausdruck ist und so ein Wunderwerk organischen Lebens entsteht, das zu zeigen, hat nicht nur stilbildenden, sondern vor allem nationalen und ästhetischen Bildungswert.

Eine solche psychologische Ästhetik ist die Forderung der neuen Zeit, sie hat mit dem „vagen Ästhetisieren“ vergangener Zeiten nichts mehr zu tun. Damit ist aber für die Schule auch die rein literar-

---

<sup>1)</sup> Vgl. J. G. Sprengel, Die moderne Prosadichtung. 1921.

historische Methode als veraltet abzuweisen, da sie Dichtungen nicht mehr als Kunstwerke bewertete. Oskar Walzels Untersuchungen über die Kunstform und Oskar Hagens „Deutsches Sehen“ müssen auch für die Schule die Wegweiser werden<sup>1)</sup>).

### Methodischer Gang.

1. Nach diesen Grundsätzen gehen wir von der Totalanschauung der Dichtung aus und prüfen streng sachlich die Entwicklung der Handlung. Die Feststellung, auf welchem Boden oder in welcher Umgebung die Handlung spielt, gibt zugleich Aufklärung, ob wir es mit einer historischen, einer Zeitdichtung, einer Dorf- dichtung, einer biographischen oder Märchendichtung usw. zu tun haben.

2. Vom Inhalt dringen wir in den Kern der Dichtung ein, das seelisch-geistige Leben. „Was bedeutet die Darstellung?“ ist die nächste Frage. Es handelt sich hier um die Einheit des Kunstwerkes, die Idee. Sie kann sein ein soziales, völkisches, religiöses, politisches, pädagogisches, ästhetisches usw. Problem. Nach diesem verstandesmäßigen Eindringen kommt die Übertragung in das Gebiet des Fühlbaren: Wir versetzen uns in das Erleben der Personen. Der Gefühlsgehalt kann einheitlich sein, als Kontrast gestaltet sein und eine Kurve darstellen.

3. Auf diesen rein psychologischen Prozeß folgt der ästhetische: die Prüfung der Kunstform, aber nicht die gesonderte Betrachtung der Kunstmittel, sondern die psychologische Ergründung der Formgesetzlichkeit. Zu diesem Zwecke ist festzustellen, ob

a) die sog. Komposition architektonisch (Gleichgewicht, Gruppenbildung) oder malerisch (Kontrastbilder, Einzelbilder, Rahmengestaltung) oder musikalisch ist (musikalische Kunstform wie Sonate, atektonische Form, Ausspinnen einzelner Motive), ob synthetisch oder analytisch, tektonisch oder atektonisch;

b) die Landschafts- und Naturdarstellung plastisch, malerisch oder musikalisch ist, welche Bedeutung sie für die Entwicklung der Idee und die Stimmungswirkung hat;

---

<sup>1)</sup> In Einzelaufgaben werde ich versuchen, ihre Ideen in die Unterrichtspraxis umzusetzen, und demnächst eine zusammenfassende Arbeit abschließen.



- c) wie der Dichter charakterisiert (direkt oder indirekt, durch Handlungen, Sprechweise u. dgl.);
- d) wie die Sprechweise der Personen ist (realistisch oder idealisiert), wie die Dichtersprache nach Inhalt (Bildgehalt und Vorstellungselementen) und Form (Verhältnis von Rhythmus und Gefühlsgehalt) gestaltet ist.

## Überblick über die Geschichte der Erzählung bis zum 19. Jahrhundert.

Als Vorbote des Romans, der bedeutendsten Form der Prosaerzählung, kann das höfische Versepos angesehen werden, das aus Frankreich gegen Ende des 12. Jahrhunderts über den Niederrhein nach Deutschland kam. Seine bedeutendsten Vertreter sind die Meister der epischen Kunst, Heinrich von Veldeke, Gottfried von Straßburg, Wolfram von Eschenbach und Hartmann von Aue. In ihren Epen spiegeln sich das Leben und die Ideale der ritterlichen Gesellschaft des Mittelalters wider.

Das Erbe des höfischen Versepos trat im 14. Jahrhundert, als an die Stelle der ritterlichen Gesellschaft das Bürgertum trat, die Prosaerzählung an. Anfänglich sind diese Erzählungen noch romanhafte Erzählungen ritterlicher Abenteurer, die auf französische, spanische und englische Muster zurückgehen. Sie sollen den Gebildeten, die mit der ritterlichen Überlieferung nicht brechen wollten, die absterbende Ritterdichtung ersetzen.

Erst im 16. Jahrhundert, als auch die mittleren und unteren Schichten der Bevölkerung sich der Lektüre dieser Erzählungen zuwandten, führten die Sammlungen dieser Geschichten mit Recht den Titel „Volksbücher“. Sie brachten fast den gesamten Sagenstoff des Mittelalters in roher Form, ohne künstlerische Gestaltung. Dem Geschmack des niederen Volkes entsprechend, legten sie das Hauptgewicht auf die Ausgestaltung des Phantastischen und Wunderbaren. Auf billiges Papier gedruckt und auf Jahrmärkten vertrieben, fanden sie die weiteste Verbreitung. Am bekanntesten sind uns die durch die Romantiker zu neuem Leben erweckten Erzählungen Kaiser Ottavianus, Magelone, die Haimonskinder, Dr. Faust, der ewige Jude und die Schildbürger.



Während der französische Roman gern aufgenommen und eifrig nachgebildet wurde, hatte die in Italien meisterhaft ausgebildete Novelle fast keine Nachahmer in Deutschland gefunden, ohne Zweifel fehlte das künstlerische Verstandnis für die epiklonische Form dieser Dichtung. Dagegen blühte, durchaus dem verbtomischen Charakter der Zeit entsprechend, die Schwankliteratur, deren bedeutendstes Erzeugnis das 1519 zuerst gedruckte Volksbuch „Till Eulenspiegel“ ist.

Aus den mannigfachen Anregungen der französischen Romane entwickelte sich dann der erste Originalroman Deutschlands, „Der Goldfaden“ von Jörg Wickram (1557).

Im 17. Jahrhundert theilte sich die Romanliteratur in eine idealistische und eine realistische Richtung, dem Zwiespalt der gelehrten und gesellschaftlichen Bildung entsprechend. Dem Verlangen der Gebildeten nach romantischer Illusion kamen die Schäferromane, die ihren Stoff aus der Mythologie nahmen, und die heroisch-galanten Romane geschichtlichen Charakters entgegen, während der Sinn des Bürgers für die Wirklichkeit in den Schelmen- und Landstreicher- (Abenteuer-) Romanen sein Genüge fand. Auf diesem Boden wuchs der berühmte Abenteuer-Roman „Simplizissimus“ des Jakob Grimmelshausen, der aus der Zeitgeschichte, dem 30 jährigen Kriege, seinen passenden Stoff schöpfte.

Die bedeutendste Bereicherung erfuhr die Erzählliteratur durch die englischen Romane im 18. Jahrhundert, die dem bürgerlichen Element zum Siege verhalfen. Die Familien- und Sittenromane der Engländer Richardson, Fielding, Sterne und Smollet wurden übersezt und eifrig gelesen.

Die Wandlung von der Unterhaltungsliteratur zur Erzählungs-Kunst fällt erst in die klassische Zeit. Man kann mit Lessing den biographischen Roman Wielands „Agathon“ den ersten klassischen Roman Deutschlands nennen. Aus dieser Schule stammt Goethes „Wilhelm Meister“. Der ungeheure Fortschritt liegt darin, daß in ihnen das äußere Geschehen zurücktritt und in den Mittelpunkt die Entwicklung inneren Lebens, die Geschichte einer Menschenseele, gerückt wird. Wie aus dem Agathon der biographische Roman erwuchs, so gaben die „Abderiten“ Wielands den Anstoß zur kulturhistorischen Erzählung. Seelenvorgänge, psycholo-

gische Entfaltung der Charaktere, nicht äußere Handlung bilden dann auch den eigentlichen Inhalt des sentimentalischen Romans „Die Leiden des jungen Werthers“ von Goethe. Der Eheroman nahm sein Vorbild an Goethes Wahlverwandtschaften. So hat Goethe auch in der Erzählungskunst des 18. Jahrhunderts den Gipfel erklimmen.

Von größter Bedeutung für die Weiterbildung der Erzählungskunst wurden dann Walter Scott und die Romantik. Scott gab dem historischen Roman mehr Farbe und bestimmte die Richtung seiner Entwicklung, indem er die volkstümlichen Ritterromane mit ihrer moralisierenden Tendenz in Kultur- und Sittenbilder von historischer Treue umschuf. Im einzelnen hat er dann die Technik vervollkommenet; das beschreibende Element tritt stärker hervor, die Charakteristik der Personen wird individueller, die Komposition einheitlicher und straffer dadurch, daß er die Erzählung nach inneren Gesetzen entwickelte und zum Abschluß brachte.

Am meisten aber dankt die Erzählungskunst der Romantik, die sie erst zur Prosadichtung erhob. Sie erschloß ihr einen unermesslichen Stoff: das weite Reich der Vergangenheit in der Geschichte, das Übersinnliche und Wunderbare in psychologischen Problemen und zur Stimmungsweckung, das weite Feld der Weltliteratur und den unergründlichen Reichtum deutscher Volksagen. Am meisten hat sie aber zur Verfeinerung der Darstellungsarten beigetragen, indem sie das Gefühl für die Form weckte, die Sprache mit Wohlklang und Naturkraft erfüllte. Ihr danken wir besonders die Pflege der Märchen- und Novellendichtung.

## I. Die Romantik.

(Geschichtliche Einleitung vgl. S. 36 ff.)

- E.: Rudolf Harn, Die Romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes. 3. Aufl. besorgt von Oskar Walzel. Berlin (Weidmannsche Buchhandlung) 1914. Ricarda Huch, I. Die Blütezeit der Romantik<sup>1</sup>, 2 Bde. 1908. II. Ausbreitung und Verfall der Romantik<sup>2</sup>, 1908. Oskar Walzel, Deutsche Romantik. Aus Natur und Geisteswelt. 2 Bde. 1903. (Teubner).

## Ludwig Tieck.

(Vgl. S. 38—42.)

- A.: Meister des Märchens Bd. 4: Eckbert, Runenberg und Elfen. — Blonder Eckbert und Runenberg. (Freitags Schulausgaben. Hgb. von E. Hladný.)  
E.: W. Busch, Das Element des Dämonischen in L. Tiecks Dichtung. Dessau 1911. Hermann Todsien, Über die Entwicklung des romantischen Kunstmärchens. Berlin 1906. S. 31—56.

### Der blonde Eckbert.

Unterrichtsziel: Charakteristik des romantischen Märchens.

Inhalt<sup>1)</sup>. Auf seiner Burg im Harze lebt in melancholischer Zurückgezogenheit der Ritter Eckbert mit seiner Frau, Bertha, in kinderloser Ehe. Am meisten Umgang pflegt er noch mit einem ihm sinnesverwandten Manne, namens Walter. Einst, als dieser über Nacht bei Eckbert bleibt und die Freunde in vertraulicherer Stimmung am Kamine sitzen, fordert der Ritter seine Frau auf, dem Gaste die Geschichte ihrer Jugend zu erzählen. Sie erzählt:

Armer Hirten Kind, unanstellig und deshalb von ihrem Vater schlecht behandelt, läuft sie von Hause weg. Immer weiter wandernd und irrend, gerät sie in immer einsamere, wildere Gebirgsgegenden, bis sie endlich eine hustende Alte von seltsamem Aussehen findet, die sie mit sich gehen heißt. Aus einer kleinen Hütte springt ihnen am Ziel ihres Weges ein Hündchen entgegen, in der Hütte singt ein Vogel in ewiger Wiederholung ein wunderbar klingendes kleines Lied zum Preise der „Waldeinsamkeit“. Das Mädchen wird nun angelernt, der Alten die Wirtschaft zu führen, den Hund und den Vogel zu besorgen. Sie gewöhnt sich an das Seltsame, sie lernt die tiefe Einsamkeit und Eintönigkeit dieses Lebens lieb gewinnen. Nach Jahren vertraut ihr die Alte noch mehr an, sie entdeckt ihr, daß der schöne Vogel an jedem Tage ein Ei legt, in dem sich eine Perle oder ein Edelstein befindet. Auch das Sammeln dieser kostbaren Eier wird ihr nun übertragen für die Zeiten der oft wochen- und monatelangen Abwesenheit der Here. Aber auch Lesen hat sie gelernt, und aus dem wenigen, was sie gelesen, bildet sich ihre Phantasie allmählich sehnsuchtsvolle Vorstellungen von der Welt da draußen und von dem vortrefflichsten, schönsten Ritter, der sie einst lieben

---

<sup>1)</sup> Haym a. a. O. S. 83f.

werde. Sie muß fort, sie muß ihn auffuchen. Denn nur dunkel hat sie verstanden, was die Alte gemeint, wenn sie ihr gelegentlich vorgehalten, sie solle brav bleiben, da andernfalls die Strafe, wenn auch noch so spät, nachfolge. Nicht ohne ein Gefühl des Unrechts, mit beklommenem Herzen führt sie den Voratz zur Flucht aus. Der Hund wird angebunden, der Käfig mit dem Vogel und ein Gefäß mit Edelsteinen wird mitgenommen. Von diesen Schätzen lebt sie nun; wie aber ängstigt es sie, als in einer Nacht der Vogel, der lange Zeit geschwiegen, wieder zu singen anfängt, und zwar mit einem veränderten Liede, das von Reue redet! In schwerer Bangigkeit erwürgt sie den unermüdlichen Sänger. Zum Glück hat sie inzwischen ihren Ritter gefunden, sie wird das Weib des blonden Eäbert. —

So erzählt Bertha, aber die Erzählung gedeiht ihr schlecht. Denn wie zufällig spricht Walter, nachdem sie geendet, den Namen des Hundes aus, auf den sie sich nie hat besinnen können. Sollte Walter irgendwie mit ihrem Schicksal zusammenhängen? Auch Eäbert hat längst die Vertraulichkeit gegen seinen Gastfreund gereut; die Existenz dieses Menschen, der in sein und seiner Gattin Geheimnis eingeweiht ist, drückt und ängstigt ihn. Er erschießt ihn endlich im Walde, während Bertha, die ihre Unruhe nicht mehr los wird, stirbt. In der schwermütigsten Einsamkeit, von Gewissensbissen gefoltert, lebt Eäbert weiter. Nach einiger Zeit schließt sich ihm in entgegenkommendster Weise ein junger Ritter, Hugo, an, und wieder fühlt er den Drang, auch diesem sein Geheimnis, seine ganze Geschichte zu vertrauen. Aber mit dem geschenkten Vertrauen stellt sich auch der Argwohn abermals ein, und wie er jetzt mit argwöhnischen Blicken die Mienen Hugos ausforscht — da erkennt er in Hugo das Gesicht, die Gestalt des von ihm ermordeten Walter. In Verwirrung und Entsetzen sucht er das Weite; pfadlos auf seinem Rosse umherirrend, trifft er im Walde einen Bauer, der ihm den Weg weist; er fixiert ihn — und wieder ist es niemand anders als Walter! Zu Fuß setzt er seine Reise fort — da liegt auf einmal jene Gegend aus Berthas Geschichte vor ihm; er hört das Bellen des Hündchens und hört das Vogellied mit einer neuen Veränderung. Hustend schleicht ihm die Alte entgegen. „Siehe“, sagt sie, „das Unrecht bestraft sich selbst; niemand als ich war dein Freund Walter, dein Hugo.“ „Und



Bertha“, eröffnet sie ihm weiter, „war deine Schwester, die Tochter deines Vaters, die er bei einem Hirten erziehen ließ.“ „Edbert“, so schließt Tied sein Märchen, „lag wahnsinnig und verschiedend auf dem Boden, dumpf und verworren hörte er die Alte sprechen, den Hund bellen und den Vogel sein Lied wiederholen.“

### Der romantische Charakter der Märchennovelle.

Der Stoff: Das Charakteristische der Märchennovelle liegt in der kunstvollen Mischung aus Phantasie und Wirklichkeit, im Einkleiden natürlicher Geschehnisse in mystisches Gewand und Auflösen mysteriöser Geschichten in irdische Natürlichkeit. Hieran erkennen wir das Eindringen des Realismus in die Romantik. Sonst gehört die Novelle aber ganz der romantischen Kunst an.

Zunächst stammen die Personen (Hexe und Ritter) schon ihrem Stande nach aus der romantischen Welt. Auch ihre Empfindungen und ihr Charakter sind romantisch, so vor allem Berthas träumerische Natur, ihr phantastisches Wesen. Treffend charakterisiert sie sich selbst: „Oft saß ich dann im Winkel und füllte meine Vorstellungen damit an, wie ich ihnen helfen wollte, wenn ich plötzlich reich würde, wie ich sie mit Gold und Silber überschütten, mich an ihrem Erstaunen laben möchte; dann sah ich Geister heraufschweben, die mir unterirdische Schätze entdeckten oder mir kleine Kiesel gaben, die sich in Edelsteine verwandelten, kurz, die wunderbarsten Phantasien beschäftigten mich.“ Diese romantische Phantasie bestimmt sie genauer folgendermaßen: „Aus dem wenigen, was ich las, bildete ich mir ganz wunderliche Vorstellungen von der Welt und den Menschen, alles war von mir und meiner Gesellschaft hergenommen: wenn von lustigen Leuten die Rede war, konnte ich sie mir nicht anders vorstellen wie den kleinen Fritz, prächtige Damen sahen immer wie der Vogel aus, alle alten Frauen wie meine wunderliche Alte. Ich hatte auch von Liebe etwas gelesen und spielte nun in meiner Phantasie seltsame Geschichten mit mir selber. Ich dachte mir den schönsten Ritter in der Welt, ich schmückte ihn mit allen Vortrefflichkeiten aus, ohne eigentlich zu wissen, wie er nun nach allen meinen Bemühungen aussah.“ — Echt romantisch ist ferner die Sehnsucht Berthas vom Elternhaus und aus der Einsamkeit in die weite Welt ohne Ziel. Auch ihr Naturgefühl ist romantisch.



„Als wir heraustraten, ging die Sonne gerade unter, und ich werde den Anblick und die Empfindung dieses Abends nie vergessen. In das sanfteste Rot und Gold war alles verschmolzen, die Bäume standen mit ihren Wipfeln in der Abendröte, und über den Feldern lag der entzückende Schein, die Wälder und die Blätter der Bäume standen still, der reine Himmel sah aus wie ein aufgeschlossenes Paradies, und das Rieseln der Quellen und von Zeit zu Zeit das Flüstern der Bäume tönte durch die heitre Stille wie in wehmütiger Freude. Meine junge Seele bekam jetzt zuerst eine Ahnung von der Welt und ihren Begebenheiten. Ich vergaß mich und meine Führerin, mein Geist und meine Augen schwärmten nur zwischen den goldenen Wolken.“

Am meisten aber verdankt die Erzählung der romantischen Stimmungskunst. Schon durch die Wahl der mitternächtlichen Stunde versetzt uns der Dichter in die passende Stimmung des Schauderns und Gruselns. Wir werden dann bei der Erzählung Berthas „zu Teilnehmern des Kampfes in der Seele des Mädchens zwischen dem Zauber der Einsamkeit und der verlockenden Sehnsucht nach der unbekannten Welt. Wir empfinden das unmittelbare Hineinragen des Wunderbaren in die gewöhnliche natürliche Wirklichkeit als eine grauenvolle Unsicherheit, als eine Verwirrung, die uns schwindeln macht. Man beachte die stets wechselnde Stimmung: Mit Grausen lauschen wir der Erzählung Berthas von ihrer einsamen Wanderung durch das breite Gebirge, von dem Aufenthalte bei der geheimnisvollen Alten mit ihrem Vogel und Hündchen, auf dessen Namen sie sich nicht mehr besinnen kann. Man denke sich das Entsetzen der Erzählerin, als der Ritter plötzlich den Namen des Hundes nennt: Man begreift, daß sie vor Entsetzen krank wird und stirbt.“ Der weiteren Erzählung folgen wir mit steigendem Interesse und Schauer. (Echt Tiecksche Stimmung des Grauens.)

Die Form. Beachtenswert sind die Vermischung von Prosa- und Versdichtung<sup>1)</sup> und die lyrisch-musikalische Prosa. Ricarda Huch schreibt darüber: „Die Begebenheit an sich wäre nichts ohne die

---

<sup>1)</sup> Natürlich hat das nichts mit „Einstreuung“ von Liedern zu tun. Es handelt sich vielmehr um das notwendige Ausdrucksmittel der gesteigerten Stimmung, die von selbst rhythmisch wird. Das hat schon Jean Paul in seiner „Vorschule zur Ästhetik“ richtig erkannt und gelehrt.

liebliche Sprechweise, die wie ein Geläut aus der Ferne an unser Ohr klingt, die alles Unbedeutende ausgeschieden zu haben scheint, dem Tropfen Rosenöl vergleichbar, der aus Hunderten von Rosen herausgepreßt, das Süßeste darstellt, das nach Vertilgung des Vergänglichen übriggeblieben ist: eine verdichtete, also echte Dichtersprache. Wiederum könnte man sagen, daß das Liedchen

Waldeinsamkeit,  
Die mich erfreut,  
So morgen wie heut'  
In ewiger Zeit,  
O wie mich freut  
Waldeinsamkeit,

das mit leichten Abwandlungen immer wiederkehrt, eine liebe Melodie, die einen nicht loslassen will, der Tropfen Rosenöl sei, von dem aus der weiche Duft sich gleichmäßig durch die kleine Dichtung verbreitet; nannte doch Friedrich Schlegel diesen Vers einen Extrakt der Tiedckschen Poesie überhaupt, der einem ihr Wesen am eindringlichsten zu genießen gebe.“ Schlegel im Athenäum (1798) rühmt die epische Kraft der Tiedckschen Sprache mit folgenden Worten: „Durch die ganze Erzählung geht eine stille Gewalt der Darstellung, die zwar nur von jener Kraft des Geistes herrühren kann, welcher die Gestalten unbekannter Dinge bis zur hellen Anschaulichkeit und Einzelheit Rede stehen, deren Organ jedoch hier vorzüglich die Schreibart ist: eine nicht sogenannte poetische, vielmehr sehr einfach gebaute, aber wahrhaft poetisierte Prosa. Das Geheimnis ihres Maßes und ihres schön entfaltenden Überflusses hat, für unsre Sprache wenigstens, Goethe entdeckt; und die Art, wie Tieck dessen Stil, besonders im „Wilhelm Meister“ und in dem goldenen Märchen... studiert haben muß, um es ihm so weit abzulernen, würde allein schon seinen Sinn für dichterische Kunst bewähren.“

#### Unterschied zwischen romantischem Kunstmärchen und Volksmärchen.

Wie oben erwähnt, hatte die romantische Poesie von vornherein einen Hang zum Wunderbaren. Im Phantasiespiel des Märchens suchte sie einen Tummelplatz für die durch die Wirklichkeit überall beschränkte Phantasie. „Sie ist des üblichen, zudringlichen

Lichtes satt und schmachtet nach Wärme und nach der ‚mondbeglänzten Zaubermacht, die den Sinn gefangen hält‘ und, mit ihren weißen Umrissen, sprechende Stille, Werden und Wachsen in Musik in sich birgt.“<sup>1)</sup> Das bestätigen folgende Aussprüche der Romantiker. Novalis: „Das Märchen ist gleichsam der Kanon der Poesie. Alles Poetische muß märchenhaft sein.“ „Der echte Märchendichter ist ein Seher der Zukunft.“ „Ein Märchen ist wie ein Traumbild ohne Zusammenhang, ein Ensemble wunderbarer Dinge und Begebenheiten.“ Tieck: „Das echte Märchen erschließt mit seinem Kinderton und dem Spielen mit dem Wunder eine Gegend unseres Gemütes, in welche die übrige Kunst und Poesie nicht hineinreicht.“

So wurde das Märchen die beliebteste Dichtungsart der Romantiker. Aber bei der Verschiedenheit der Zeitanschauungen mußte das romantische Märchen anders ausfallen als das Volksmärchen. Denn das eigentliche Märchen wächst auf dem Boden der Kindesphantasie. „Die kindischen Wünsche des Herzens und seine kindischen Ängste gaukelt es in sinnlich bunten Bildern von lockerstem Zusammenhang hin. In diese Unschuld versetzt sich schwer oder nie eine Phantasie zurück, welche über die Kinderjahre hinaus ist. Der Fehler fast aller gedichteten Märchen liegt in dem Widerschein der zu reifen Bildung<sup>2)</sup>.“ Das Wunderbare ragt bei beiden in die Dichtung, aber während das Volksmärchen in einfacher Phantasie (nais) arglos mit den Wundern spielt, sind sich die Personen im romantischen Märchen des Wunders bewußt. Eäbert fühlt es, „wie sich das Wunderbarste mit dem Gewöhnlichen mischt“, „kann sich aus dem Rätsel nicht herausfinden, ob er jetzt träume...“ Diese „Verwirrung“ setzt eine dem Nachdenken entsprungene Unterscheidung der wirklichen und der Wunderwelt voraus, kurz eine Reflexion, die nur auf dem Boden eines verwickelten Geistes- und Kulturlebens möglich ist.

Beide Arten von Märchen durchzieht in der Regel eine moralische Idee in poetischer Form. Sie lautet hier: Das begangene Unrecht ist immer gegenwärtig, denn der umgebrachte Vogel ist nicht umgebracht, die Here, welcher Bertha zu entfliehen meinte, ist immer dabei, die rächende Strafe versteckt und verlarvt sich nur

<sup>1)</sup> Saffheim f. u.

<sup>2)</sup> Hamn a. a. O.

unter täuschendem Glück und Vergessen. Aber wesentlich verschieden vom Volksmärchen ist die Durchführung dieser Idee. Während Tiecks Märchen düster und schaurig endet, ist das eigentliche Märchen wie das kindliche Gemüt immer von sonnigem Optimismus getragen, klar und zufriedenstellend. Es ist eben ein Stück Volksglaube, der das grausam blinde Schicksal ausschließt. Auch niemals aufdringlich ist seine Moral. (Wie die moralische Belehrung der Alten in diesem Märchen.) Es ist im Volksmärchen nichts anderes beabsichtigt als die Erzählung einer schönen, wunderbaren Begebenheit. Der tiefe Sinn liegt einmal deswegen darin, weil sie entweder mythische Bruchstücke sind, die Symbole ewiger Wahrheiten offenbaren, oder als Stück Natur und Leben Lebenswahrheit künden. Die psychologische Feinheit, die in dieses Motiv hineinspielt, daß dem sich erschließenden Vertrauen, wenn es sich um ein bedenkliches Geheimnis handelt, oft der Argwohn unmittelbar auf dem Fuße folgt und Freundschaft in Feindschaft verwandelt, liegt dem urwüchsigen Empfinden des Volksmärchens gänzlich fern.

Vgl. R. Huch I, 314 ff.; Ham 84 ff.; weitere Wege zeigt Wundt, Völkerpsychologie, III. S. 348—383 (jetzt abgedruckt Reclam Nr. 5291, 2) und Arthur Saffheim, E. T. A. Hoffmann, Epz. 1908. Besonders Kap. VII: Volksmärchen und Kunstmärchen. VIII: Bilanz des romantischen Märchens.

### Der Runenberg.

Unterrichtsziel: Charakteristik des romantischen Naturgefühls.  
Inhalt<sup>1)</sup>:

Das Märchen erzählt von einem jungen Gärtner, der eine träumerische Sehnsucht nach der Erde hat, ihrem innersten Schoße, wo die kostbaren Metalle und bunten Steine durcheinander glänzen. Von der frischen Blumenwelt weg zieht es ihn zum steinernen Berge. Und da kommt er zu einer alten, halb verfallenen Ruine, hoch oben über jähem Abhänge, nachts, wo bei Tage kein Mensch sich hinwagt, und sieht dort ein Weib von übernatürlicher Schönheit. Ist es die Natur, die heimlich und mächtig in der Erdtiefe wirkende? Ist der Blick, mit dem ihr dämonisches Auge ihn durchdringt und

---

<sup>1)</sup> Huch a. a. O. I, 318 ff.



bindet, ein böser oder guter? Man weiß das nicht, auch nicht ob es ein böser oder guter Genius ist, der ihn wieder fort aus dem öden Gebirge unter die einfachen Menschen eines Dorfes führt, wo er ein Mädchen liebgewinnt und heiratet.

Aber nach manchem Jahre faßt ihn wieder der Bergzauber. Das Gold sieht ihn mit lachenden, funkelnden Augen an und gewinnt Gewalt über ihn, und fort muß er, zurück in das furchtbare Gebirge, von wo er noch einmal, verwildert, uralt, wahnsinnig, ein wandendes, unbegreifliches Phantom wieder zurückkehrt. Elend und Verderben ist das Ende.

Gewinn: Zu unterstreichen sind beim Lesen folgende Stellen:

S. 51 ff. (Ausgabe Klee): „Große Wolken zogen durch den Himmel und verloren sich hinter den Bergen, Vögel sangen aus den Gebüsch, und ein Widerschall antwortete ihnen. Er stieg langsam den Berg hinunter und setzte sich an den Rand eines Baches nieder, der über vorragendes Gestein schäumend murmelte. Er hörte auf die wechselnde Melodie des Wassers, und es schien, als wenn ihm die Wogen in unverständlichen Worten tausend Dinge sagten, die ihm so wichtig waren, und er mußte sich innig betrüben, daß er ihre Reden nicht verstehen konnte.“

S. 53: „Gedankenlos zog er eine hervorragende Wurzel aus der Erde, und plötzlich hörte er erschreckend ein dumpfes Winseln im Boden, das sich unterirdisch in klagenden Tönen fortzog und erst in der Ferne wehmütig verscholl. Der Ton durchdrang sein innerstes Herz, er ergriff ihn, als wenn er unvermutet die Wunde berührt habe, an der der sterbende Leichnam der Natur in Schmerzen verschwinden wolle.“

S. 68: „Nein“, sagte der Sohn, „ich erinnere mich ganz deutlich, daß mir eine Pflanze zuerst das Unglück der ganzen Erde bekannt gemacht hat, seitdem verstehe ich erst die Seufzer und Klagen, die allenthalben in der ganzen Natur vernehmbar sind, wenn man nur darauf hören will; in den Pflanzen, Kräutern, Blumen und Bäumen regt und bewegt sich schmerzhaft nur eine große Wunde, sie sind der Leichnam vormaliger herrlicher Steinwelten, sie bieten unserm Auge die schrecklichste Verwesung dar. Jetzt verstehe ich es wohl, daß es dies war, was mir jene Wurzel mit ihrem tiefgeholten Ächzen sagen wollte, sie vergaß sich in ihrem Schmerze und



verriet mir alles. Darum sind alle grünen Gewächse so erzürnt auf mich und stehn mir nach dem Leben; sie wollen jene geliebte Figur in meinem Herzen auslöschen und in jedem Frühlinge mit ihrer verzerrten Leichenmiene meine Seele gewinnen. Unerlaubt und tödtlich ist es, wie sie dich, alter Mann, hintergangen haben, denn von deiner Seele haben sie gänzlich Besitz genommen. Frage nur die Steine, du wirst erstaunen, wenn du sie reden hörst.“

In diesen Naturbildern ist charakteristisch die Auffassung, daß die Natur ein lebender Organismus<sup>1)</sup> ist, der mit verwandtem Geist erfüllt ist. In ihn sucht der Dichter einzudringen, um der Natur die Geheimnisse zu entringen. Die Idee von der Belebtheit der Natur sucht er dichterisch zu verwerten, indem er das Leben in der Natur zu greifbaren Wesen, zu Nixen, Nymphen, Elfen, Kobolden und Geistern aller Art gestaltet. Heine sagt von diesen Dichtungen, es herrsche in ihnen „eine geheimnisvolle Innigkeit, ein sonderbares Einverständnis mit der Natur, besonders mit dem Pflanzen- und Steinreich. Der Leser fühlt sich da wie in einem verzauberten Walde; er hört die unterirdischen Quellen melodisch rauschen, er glaubt manchmal, im Geflüster der Bäume seinen eigenen Namen zu vernehmen; die breitblättrigen Schlingpflanzen umstricken beängstigend seinen Fuß; wildfremde Wunderblumen schauen ihn an mit ihren bunten, sehnsüchtigen Augen; unsichtbare Lippen küssen seine Wangen mit neckischer Zärtlichkeit — alles atmet, alles lauscht, alles ist schauernd erwartungsvoll.“ Diese Auffassung von der Natur entstammt der Naturphilosophie Schellings. Sie faßt die Natur als ein großes System auf, das aus der Vernunft hervorgegangen ist. Der ganze Naturprozeß ist ein zweckmäßiges Zusammenwirken von Kräften, die von den niedersten Daseinsstufen zu den höchsten des animalischen Lebens und des Bewußtseins führen. Die Natur muß als ein großer Organismus gedacht werden, in dem die Vernunft aus dem Unbewußten ins Bewußte weiterschreitet. Die Natur ist somit werdende Intelligenz. Damit wurde die mechanische Naturanschauung durch die organische verdrängt. Für die Romantiker war dies das Wichtigste,

---

<sup>1)</sup> Den Organismus-Gedanken, den Schlüssel der romantischen Weltanschauung, entwickelt Walzel, S. 16.

daß das ihnen angeborene Gefühl, Natur und Geist als eins zu sehen, durch Schelling bestätigt war.

Geist in der Natur zu sehen, war im Grunde nichts Neues. Das Kind, dem Quell und Baum und Blume leben, die alten Götterlehren, die nichts anderes taten als die Natur beseelen, jeder Dichter, jeder Künstler war willig auf diese Verwandlung eingegangen. Aber das ist naive Kindlichkeit, die noch gar nicht zwischen sich und der Natur unterscheidet. Erst nachdem die Menschheit die Natur entgöttert hatte, indem sie ihr durch den scheidenden Verstand den Geist entzog, wurde sie ihr furchtbar und der Gedanke, es könnte eine Seele in ihr leben, entsetzenerregend<sup>1)</sup>.

Wichtiger als die Erkenntnis, daß in der Natur ein wesenverwandtes Fühlen herrscht, ist ihm die Aufgabe, die Naturkraft im Menschen und das menschliche Leben in der Natur von ihrer berückenden und zerstörenden Seite zu zeigen. In Tiecks Märchen gehen die Menschen an dem Grauen zugrunde, das ihr seltsam widerspruchsvolles Verhältnis zur Natur in ihnen wachruft. Während die Naturphilosophen das Licht des Bewußtseins in die Natur tragen wollten, läßt Tieck dem Geiste des Menschen aus der Natur dumpfe Betörung erwachsen. Im Runenberg wird der Sinn der Menschen durch die dunkeln Mächte der unorganischen Natur, die dämonische Macht des roten Goldes, betört. In der berückenden Macht des Goldes vereinigt sich das Grauen der Natur, welche den Menschen in ihre Schmerzen, seine Freiheit in ihre Gebundenheit hinabreißt (S. 66 und Schluß). (Dieselbe Idee spinnt E. T. A. Hoffmann weiter aus in der Erzählung „Die Bergwerke zu Falun“.) Tieck sagt treffend in der Genoveva von seinem Naturgefühl:

Doch wurde mir seltsamer Weise verliehen,  
In innere Tiefe der Natur zu schauen.  
Da sah ich, was getrennt, zusammenhängen,  
Und was dem blöden Auge enig scheint,  
In ferne Grenzen auseinander fliehen;  
Wie Stein' im Abgrund die Metalle formen,  
Wie Geister die Gewächse figurieren,  
Wie sich Gedank' und Wille korporieren,

---

<sup>1)</sup> Walzel a. a. O. S. 48 ff.

Wie Phantasie zum Kern der Dinge dringt,  
Durch Einbildung Unmögliches gelingt,  
Wie jeder Stein uns stumme Grüße beut,  
Alle Dinge nur sind der Geisteswelt ein Kleid.

Ähnlich wie in den schon behandelten Märchen lassen sich auch hier Grundbegriffe leicht entwickeln, so die Eigenart des romantischen Märchens (Verwirrung, Stimmung, allegorisch-didaktischer Charakter), das Proteische in der Metamorphose der Personen, romantische Sehnsucht. Ferner finden wir hier das Symbol der romantischen Sehnsucht, die blaue Blume (S. 64).

„Woher wußtet ihr, Vater, daß Ihr mich antreffen würdet?“ — „An dieser Blume“, sprach der Gärtner; „seit ich lebe, habe ich mir gewünscht, sie einmal sehen zu können, aber niemals ist es mir so gut geworden, weil sie sehr selten ist und nur im Gebirge wächst: ich machte mich auf, dich zu suchen . . . ich suchte bisher nach der Blume, konnte sie aber nirgends entdecken, und nun finde ich sie ganz unvermutet hier, wo schon die schöne Ebene sich ausstreckt; daraus wußte ich, daß ich dich bald finden mußte, und sieh, wie die liebe Blume gewissagt hat.“

## Novalis (Friedrich von Hardenberg).

(Vgl. S. 42—45.)

- A.: Novalis' Werke, herausgegeben von Hermann Friedemann in der Göttingen Klassiker-Bibliothek (Bong). Novalis' Werke, herausgegeben von Dohmke in Meyers Klassiker-Ausgaben (Bibliographisches Institut). Heidelberg 280. 281.
- E.: Just Bing, Novalis. Eine biographische Charakteristik. Hamburg und Leipzig. (Voß) 1893. Willy Pastor, Novalis. (Die Dichtung B. XVII.)

## Heinrich von Ofterdingen.

A.: M.D. 497. 498.

1. Inhalt<sup>1)</sup>: Heinrich war von Natur zum Dichter geboren. Von keiner absichtsvollen Erziehung in der freien Entfaltung seines Wesens gestört, ist er in bescheidener Enge in dem elterlichen Hause zu Eisenach aufgewachsen. Ein Traum, dessen Bedeutsamkeit doppelt fühlbar wird, weil schon sein Vater als Jüngling einst einen ähnlichen geträumt hat, läßt ihn vorahnend das geheimnisvolle Glück

<sup>1)</sup> nach Hamn a. a. O. S. 388 ff.

seines dichterischen Lebens und vor allem, in der Form einer wunderbaren blauen Blume, das Ziel seiner Liebe erblicken. Jetzt tritt er in die Welt hinaus. Mit der Mutter und in Begleitung einer Anzahl Kaufleute wandert er zu seinem mütterlichen Großvater nach Augsburg. Mancherlei bunte Lebensbilder kommen ihm auf dem Wege dahin entgegen, bestimmt, zugleich mit den Reden und Erzählungen seiner Begleiter seinen Gesichtskreis zu erweitern und die in ihm schlummernde Poesie zu entwickeln.

Auf einer der Ritterburgen, in denen die Reisenden vorsprechen, begegnet ihm eine Morgenländerin und erinnert ihn an den kriegerrischen Gegensatz des Abend- und Morgenlandes, wie er die damalige Zeit, die Zeit des Mittelalters, bewegte. Die Poesie der Natur und der Geschichte tritt ihm in der Gestalt eines Bergmanns und eines Einsiedlers entgegen. Alles, was er sieht und hört, „scheint nur neue Riegel in ihm wegzuschieben und neue Fenster in ihm zu öffnen“. Er fühlt fortwährend neue Entwicklungen seines die ganze Welt ahnungsvoll in sich tragenden Innern. Am wunderbarsten aber ergreift es ihn, als er in der Höhle jenes Einsiedlers, des Grafen von Hohenzollern, ein mysteriöses Buch und in diesem Buche, ohne es noch deuten zu können, das Rätsel seines eigenen Daseins entdeckt, wie es in der geschichtlichen Vergangenheit vor seiner Geburt schon begonnen hat und wie es sich in Zukunft, nach seinem Tode, forterstreckt.

Endlich sind die Reisenden in Augsburg angekommen, und rasch scheint sich hier die Bestimmung seines irdischen Lebens zu erfüllen. In Klingsohr steht der vollendete Dichter, in dessen Tochter Mathilde der Gegenstand seiner liebenden Sehnsucht vor ihm, — ihm ist zu Mute wie in jenem Traume beim Anblick der blauen Blume. Heinrich scheint am Ziele zu stehen. Schmerzlicher Irrtum! In den Fluten eines Stromes sinkt die Geliebte unter. In unendlicher Traurigkeit über den Verlust Mathildens pilgert Heinrich am Beginn des 2. Theiles von Augsburg weiter. Da bringt ihm eine Vision, ganz wie die, welche Novalis in den Enthusiasmusmomenten am Grabe seiner Sophie gehabt hatte, den süßesten Trost. Er sieht die Verklärte, er hört ihre Stimme. Die herbe Pein des Verlustes ist von ihm gewichen. Und was diese Vision ihm gezeigt, das erlebt er alsbald zum zweiten Male als eine nicht weniger visio-



näre Geschichte. In einem entlegenen Kloster nämlich, „dessen Mönche wie eine Art von Geisterkolonie erscheinen“, findet er sich selbst wie ein Abgeschiedener. Er lebt unter Toten; — er durchlebt die Stimmungen, denen einst die Hymnen an die Nacht einen Ausdruck gegeben. Allein aus dem Tode taucht er wieder auf; ein neues, wunderbares Wesen, Cyane, hat sich ihm zugesellt. Sie ist ihm ein Ersatz für Mathilde, indem sie ihn auf die Gestorbene, als auf eine Verherrlichte, ewig Lebende hinweist. Mathilde hat sie ihm gesandt; es war Mathildens Stimme, die ihm zurief: „Härme dich nicht, ich bin bei dir, du wirst noch eine Weile auf Erden bleiben, aber das Mädchen wird dich trösten, bis du auch stirbst und zu unsern Freuden eingehst.“ Und so wendet er sich nun der Welt mit neuem Sinne und in neuen Weiten zu. Es war der Plan des Dichters, den Helden seines Romans nach Italien, nach Griechenland, nach dem Orient, durch die verschiedensten Lokale und Zeiten wandern zu lassen, er wollte ihn zuletzt von Rom nach Deutschland, an den Hof Kaiser Friedrichs führen, wo denn auch die Sage vom Wettstreit der Dichter in eigentümlicher Umbildung sich eingefügt haben würde.

2. Der romantische Charakter der Dichtung: Wie in den vorhergehenden Märchen ist hier leicht festzustellen: die romantische Verwirrung, Stimmungskunst, Verwendung von Symbolen und der Enkrismus der Sprache. Beachtenswert aber ist dieser Roman deswegen vor allem, weil hier die Romantik ihr dichterisches Ideal sich gezeichnet hat. Wie sieht ihr Idealbild des Dichters und der Dichtung aus?

Der Dichter — das geborene Genie — wird durch Erfahrung und Studium zur Vollkommenheit geführt. Stoffe führen ihm Leben (Kaufleute), Natur (Bergmann), Geschichte des Mittelalters (Mönch), morgenländische Dichtung (Morgenländerin) zu. Dichterische Vollendung gewinnt er vom Meister (Goethe-Klingsor), durch Liebe (Mathilde) und tragisches Leid (Tod der Geliebten). Seine Sehnsucht zum Unendlichen ist die treibende, alles erfüllende Kraft, die ihn zum Magier macht.

Das vornehmste Ausdrucksmittel der romantischen Dichtung ist die Allegorie (Symbol). Die tiefsinnigsten, durch Worte nicht zu fassenden Ideen können durch sie künstlerisch gestaltet werden: so im



Symbol der blauen Blume und vor allem in dem von Klingsohr erzählten Märchen, welches den Kern der Dichtung ausmacht (Novalis' Theorie vom Märchen als „Kanon der Poesie“). Nach Hamn ist die Deutung der Allegorie folgende: König Arktur und seine Tochter harren in ihrem in den Banden der Nacht und des Eises liegenden Palast der Entzauberung — so, wie der in der gegenwärtigen Weltperiode an die starren Formen des Rechts gebundene Geist der Sittlichkeit. Die Befreiung kommt ihnen durch die Fabel d. h. Poesie und deren Bruder Eros. Diese sind die Kinder eines geschäftigen Vaters, des Sinns. Den Eros hat ihm die Mutter, das treue, schmerzbewegte Herz, geboren; des Eros Milchschwester aber, die Fabel, ist das Kind der Ginnistan, der Phantasie. Neben diesen Gestalten erscheint als die Verwalterin des Hausaltars die göttliche Weisheit: Fabel nennt sich Sophiens Pate. Aber feindliche Mächte gewinnen in dem Hause die Oberhand. Während die Liebe mit der Phantasie auf Reisen geht, verwickelt der „Schreiber“ das Gesinde in Verschwörung: der Geist der Prosa, der beschränkten, verstandesstolzen Aufklärung scheint über die edleren Geister zu triumphieren. Vater und Mutter werden gebunden, der Altar zertrümmert. Zum Glück ist die Poesie entkommen. Sie gelangt zunächst in das Reich des Bösen, in welchem die todbringenden Parzen hausen. Ihr jedoch kann es nichts anhaben: sie vernichtet es, indem sie die unholden Basen den Taranteln d. h. den Leidenschaften zum Raube gibt. Nun ist die Zeit und die Sterblichkeit aufgehoben. Auch der Flammentod der Mutter, dessen der Schreiber sich gefreut, kommt nicht ihm, sondern der neuen Welt zugute. In dem flammenden Scheiterhaufen findet das glänzende Gestirn der bisherigen Welt, die Sonne, ihren Untergang; die Flamme zieht nach Norden, um durch die Wärme das Eis von Arkturs Palast zu schmelzen; der Mutter Asche aber, von der alles betreibenden Fabel gesammelt, wird von der Weisheit in die Schale des wiederaufgebauten Altars geschüttet, worauf denn Eros und alle, die den göttlichen Trank kosten, die freundliche Begrüßung der Mutter in ihrem Innern vernehmen. Auf der Weisheit Geheiß ziehen dann Eros und Fabel durch die verwandelte, blühende Welt in des Königs Palast. Fabel hat ihre Sendung vollendet; sie führt Eros seiner Geliebten, der Tochter Arkturs, zu, mit der er vereint hinfort in Ewigkeit

regieren wird; denn das strenge Recht hat die Herrschaft an die Liebe und die Freiheit abgetreten („Apotheose der Poesie“).

3. Novalis' Eigenart: Novalis hat als Symbol der romantischen Sehnsucht die blaue Blume erfunden. Es steht an Stelle des unausgesprochenen, des wort- und namenlosen Gefühls. Es ist das Bild für die unbewußte Offenbarung, die nicht Wissenschaft, nicht Kunst und nicht Liebesgenuß ist, vielmehr alles zugleich: ein letzter, unmittelbarer Kontakt mit der Weltseele....

Novalis' Eigenart liegt zweitens im Gefühlspantheismus, der Mystik des Alles-in-einem: „Alles Getrennte“ und „Polarische“ umschlingt sich in einer großen „Vermählung“. Mathilde und Cyane verlieren ihr Sonderdasein in einer mystischen Einheit. „Menschen, Tiere, Pflanzen, Steine und Gestirne, Elemente, Töne, Farben kommen zusammen wie eine Familie, handeln und sprechen wie ein Geschlecht.“

Drittens ist die Weiterbildung zum magischen Idealismus sein Werk. Fichtes Lehre begegnet sich hier mit Hemsterhuis' Idee, daß die Wirklichkeit das schöpferische Resultat unserer inneren und äußeren Organe sei. Unter diesen Organen versteht Hemsterhuis in erster Linie das moralische Organ (moral sense der Engländer [Coße]). Diese beiden philosophischen Theorien, die dem Menschen eine so große Macht über die Erscheinungswelt liehen, haben Novalis immer mehr bestimmt, die Ekstase zum Maßstabe der Wirkungen menschlichen Willens zu machen. Er wird zum Magier und stützt sich dabei auf die idealistische Philosophie seiner Zeit. Daher der Name „magischer Idealismus“. Die wunderbaren Wirkungen dieses magischen Idealismus, der Steigerung der Fichteschen „intellektuellen Anschauung“ zu einer magischen Kraft der Selbstbezauberung und der zauberhaften Lenkung der Natur, fanden nach Ansicht von Novalis und Ritter ihre naturphilosophische Voraussetzung im tierischen Magnetismus, in dem hypnotischen Schläfe oder in der willkürlosen clairvoyance der Somnambulen<sup>1)</sup>.

Viertens kommen persönliche Erlebnisse zum Ausdruck. Wie in den „Hymnen an die Nacht“ tröstet den Dichter (Heinrich von Ofterdingen-Novalis), den das Ableben Sophiens von Kühn mit der Idee

<sup>1)</sup> Walzel a. a. O. 20 ff. 55.

eines freiwilligen, bewußt erstrebten Todes erfüllt hat, der Gedanke der Unendlichkeit über den Verlust der Geliebten (Sophie-Mathilde). Nur in diesem irdischen Dasein hat er auf die Geliebte zu verzichten. In der Unendlichkeit bleibt er mit ihr vereint (Mathilde=Cyane). Schleiermachersche Ideen kommen dabei zur Geltung: das Unendliche hebt über das Endliche empor; aber auch die andere: das Endliche ist uns lieb, weil das Unendliche sich in ihm darstellt. (Heinrich wendet sich wieder der Welt zu).

Endlich zeigt der Roman Übernahme Böhmescher Lehren von der Zerbrechlichkeit. Sie gipfeln in folgenden Sätzen: Durch den Sündenfall ist „Zerbrechlichkeit“ in die Welt gekommen; vorher waren die Dinge nur ihr „Äther“. Wenn die zerbrechliche Form vergeht, wird die Seele wieder Äther und erkennt alle Herrlichkeit in ungetrübter Helle. Der Roman sollte das allmähliche Aufsteigen des Menschen, die schrittweise Erlösung aus den Fesseln des irdischen Lebens zeichnen. Für die Stufenfolge dieses Aufstrebens dachte Novalis den Böhmeschen Begriff der dreifachen Geburt zu nutzen; die erste, die elementische, die Stufe des Todes, die zweite, die siderische, die beiden Welten angehört, die dritte, die animalische; sie stellt den zur Wiedergeburt reifen Menschen dar. Daraus ergibt sich die Fiktion des Schlusses: Heinrich wird ein Stein, dann ein flingender Baum, dann ein goldener Widder, endlich ein Mensch. Weibliche Aufopferung gestattet ihm, von einer Stufe zur anderen weiterzugehen<sup>1)</sup>.

### Novalis' Sprache.

Notizen aus den Fragmenten beweisen, daß Novalis mit Absicht der musikalischen Sprache<sup>2)</sup> zustrebt. Vgl. folgende Aussprüche: „Die innere Selbstsprache kann dunkel, schwer und barbarisch.. sein, desto vollkommener, je mehr sie sich dem Gesange nähert“ und „Erzählungen, ohne Zusammenhang, jedoch mit Assoziation, wie Träume. Gedichte, bloß wohlklingend und voll schöner Worte, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang“, „Märchen wie ein Traumbild, ohne Zusammenhang, ein Ensemble wunder-

<sup>1)</sup> Walzel a. a. O. 76 ff.

<sup>2)</sup> Vgl. zu diesem interessanten Kapitel Walzel, S. 103 ff. und S. 38 u. ff. dieses Buches.

barer Dinge und Begebenheiten, z. B. eine musikalische Phantasie, die harmonischen Folgen einer Aolsharfe, die Natur selbst.“ Tied entwickelt eine Lehre von der Verwandtschaft von Farbe und Musik: er hat den Farben und Formen Töne, den Tönen Farben geliehen. Wie die Romantik durch diese Musik des Wortes eine speziell In-ri-sche Kunst wurde und die Romantik in der Lyrik bis zur Gegenwart auch aus diesem Grunde vorherrscht, ist begreiflich; es ist ferner auch wohl ersichtlich, warum ich den Symbolismus eine romantisierende Richtung genannt habe.

## 2. Die jüngeren Romantiker.

(Vgl. S. 45 ff.)

Den Häuptionern der romantischen Schule schlossen sich, zum Teil schon in Jena, mehrere jüngere Dichter an, die später in Heidelberg ihren Sammelpunkt fanden. Sie übertreffen jene meist an poetischer Begabung und unterscheiden sich von ihnen besonders durch eine stärkere Betonung des Volksmäßigen. Mit Goethe verknüpfte auch sie mancherlei. Des Knaben Wunderhorn, diese von Arnim und Brentano herausgegebene Sammlung von Volksliedern, begrüßte er mit Freuden und nahm ihre Widmung gerne an; es entsprach das ja der künstlerischen Richtung Goethes in der Lyrik seit der Straßburger Zeit und erinnerte ihn an Herders Sammlung. Goethe hat sich selbst dem Einflusse der Romantik nicht entziehen können: die Pflege des Sonettes, der westöstliche Divan, der Schluß der Wahlverwandtschaften und des Faust zeigen Spuren der Romantik. Aber in der Tiefe lagen die Differenzen. An ihrer erhöhten Subjektivität kam ihm seine klassische Objektivität, an ihrer kapriziösen Formlosigkeit sein fein entwickeltes Stilgefühl erst recht zum Bewußtsein. An ihrer Verherrlichung der „göttlichen Faulheit“ und dem frivolen Spiel mit einer Ehe à quatre konnte der fleißige, ernste Mann keine Freude haben. Der Bruch vollzog sich aber erst durch die Kunstanschauungen. Die Romantiker verließen allmählich den Boden der Antike und sahen nur noch im Mittelalter den Quell für das Leben der Nation<sup>1)</sup>. — Die bedeutendsten Dichter der jüngeren Romantik sind Heinrich von Kleist, Achim von Arnim, Brentano, E. T. A.

---

<sup>1)</sup> Vgl. Bielschowsky, Goethe<sup>4</sup>, II. Bd. S. 469 ff.



Hoffmann, Friedrich de la Motte Fouqué, Adelbert von Chamisso und Joseph Freiherr von Eichendorff. Ich wähle zur Veranschaulichung der romantischen Eigenart: Fouqués Undine, Brentanos Geschichte vom braven Kasperl und schönen Annerl, Hoffmanns Goldenen Topf und Eichendorffs Taugenichts.

## Friedrich de la Motte Fouqué.

### Undine.

A.: Henkel 67. R. 491. W.D. 113; M.D. 285. M.D. 4; Meister des Märchens Bd. 3.

A. u. E.: Undine. Die neue Melusine. Herausg. von Kleinberg. (Gr.)

### Die Technik der Erzählung.

- A. Exposition: Ankunft des Ritters. Erzählung der Vorgeschichte Undinens (Kap. 1—2).
- B. Steigende Handlung: Undinens Liebe zum Ritter (Kap. 3—9). Höhepunkt: Ihr Glück: sie wird durch die Liebe beseelt (Kap. 8).
- C. Fallende Handlung: Undinens Leid (Kap. 9—18).
- D. Katastrophe: Tod des Ritters. Ihre Liebe im Tode (Kap. 18).

### Der romantische Charakter der Erzählung.

In die Wirklichkeit ragt hier wieder das Wunderbare hinein. Ganz märchenhaft sind Undinens Doppelleben zwischen Elementargeistern und Menschen und Kühleborns Verwandlungen. Eine liebevolle, echt romantische Verwirrung wird dadurch hervorgerufen, so daß wir oft gar nicht wissen, ob Welle, Bächlein, Quell, Brunnen gemeint sind oder Undine und Kühleborn. Die Geister der Natur haben in der Erzählung menschliches Wesen angenommen. Eigenartig ist, daß sich die Naturgeister in feindlicher Absicht den Menschen nähern, um sie zu berücken und zu verderben (Kap. 6 und 7). „Dämonie der Natur.“

Wie bei Tieck, echt romantisch, aber der volkstümlichen Märchendichtung widersprechend ist die tiefsinnige Idee, die hier in allegorischer Gestalt erscheint und mit feinsten Psychologie durchgeführt ist. Sie wird von Undine ausgesprochen (Kap. 7): „So wollte mein



Vater, der ein mächtiger Wasserfürst im Mittelländischen Meere ist, seine einzige Tochter solle einer Seele theilhaftig werden, und müsse sie darüber auch viele Leiden der beseelten Leute bestehn. Eine Seele aber kann unsersgleichen nur durch den innigen Verein der Liebe mit einem eures Geschlechtes gewinnen.“ Von großem Reiz ist nun, wie Undinens elementare Natur sich äußert, bevor sie der menschlichen Seele theilhaftig geworden. Unbändig wie die Naturkräfte haßt und liebt sie: „Darum haben wir auch keine Seelen. Das Element bewegt uns, gehorcht uns oft, solange wir leben, zerstäubt uns immer, sobald wir sterben, und wir sind lustig, ohne uns irgend zu grämen, wie es die Nachtigallen und Goldfischlein und andere hübsche Kinder der Natur ja gleichfalls sind.“ Wie das Element, das sie verkörpert, ist sie unberechenbar, von Übermut und Laune erfüllt. Selbstüchtig, ohne Mitgefühl ist sie wie die Naturmacht: „Jeder ist sich doch selbst der nächste, und was gehen einen die andern Leute an?“ Mitleid mit dem Jammer des Pflegevaters und Dankbarkeit sind ihr fremd. In dieses Bild von Stein zieht unter dem belebenden Kusse der Liebe die Seele ein, es zu höherem Leben d. i. „Lieben und Leiden“ berufend. Ende Kap. 8 deutet Souqué an, daß ihm hier das tiefsinnige Pygmalionmotiv vorschwebt hat: (Pygmalion, König von Kypros, verliebte sich in das von ihm angefertigte elfenbeinere Bild einer Jungfrau, die, durch Aphrodite belebt, seine Gemahlin wurde. Theophrastus Paracelsus überliefert die Sage). Auch der Tod im Kusse entstammt einer griechischen Mythe. Von unbeschreiblichem Zauber ist die Darstellung, wie allmählich die Liebe und damit die Seele in Undinens Wesen eindringt: schon fühlt sie mit Sorge die Last der nahenden Seele; schon ihr nahendes Bild überschattet sie mit Angst und Trauer. Und nun ihre Wandlung nach der Vermählung! Sie ist plötzlich mit Dankbarkeit gegen ihre Pflegeeltern erfüllt, wird ernst, engelmild und sanft. Gegen ihren Gatten ist sie demüthig, zärtlich. Ein Himmel voll Liebe und Ergebenheit strahlt aus ihren Augen. Verschlagenheit und falsche Scham kennt sie nicht; ihre Seele bleibt durchsichtig und klar wie der Quell, den sie ursprünglich verkörperte. Als sie dann wieder in ihre heimatliche Welt zurückgebracht ist und unter den Elementargesetzen lebt, ist sie noch selig, daß sie eine treue Seele hat, trotz der Liebesleiden, die sie erduldet hat.

Eine echt romantische Stimmung liegt über dem Gedichte: Alle Geister der Natur sind lebendig, umgaukeln unsere Sinne und erfüllen uns in ihrer Dämonie mit Grausen und Schrecken. Und das alles wirkt der Zauber der Sprache. Novalis<sup>1)</sup> Ausspruch: „Poesie ist Darstellung des Gemüts, der inneren Welt in ihrer Gesamtheit. Schon ihr Medium, die Worte deuten es an, denn sie sind ja die äußere Offenbarung jenes inneren Kraftreichs... es gibt eine musikalische Poesie, die das Gemüt selbst in ein mannigfaltiges Spiel von Bewegungen setzt“ trifft hier wie bei keiner andern Dichtung der Romantik das Eigenartige. Die Prosa ist hier so fein abgetönt und rhythmisiert, daß man Melodien zu hören glaubt. Sie hat einen lyrisch-musikalischen Charakter; die „eingestreuten“ Lieder: „Morgen so hell“ und „Mutter geht durch ihre Kammern“ werden kaum noch als fremdartig empfunden; sie sind verdichtete Prosa, wie die Prosa aufgelöste, freie Poesie. Diese Vermischung der Dichtungsgattungen ist ein wesentliches Merkmal romantischer Kunst. Kein Wunder, daß die Fouquésche Dichtung unsere Komponisten Hoffmann und Lortzing angelockt und zu musikalischer Umdichtung gereizt hat.

So sehr auch die Stimmung uns gefangen hält, zeitweilig befreit uns die Dichtung durch die sog. romantische Ironie.

Sie ist aus Fichtes Lehre von der intellektuellen Anschauung abgeleitet. Der Philosoph bezeichnete damit das „unmittelbare Bewußtsein, daß ich handle und was ich handle: sie ist das, wodurch ich etwas weiß, weil ich es tue“. Die Poesie intellektueller Anschauung gestattet dem romantischen Dichter, sich jederzeit über sein Werk zu erheben und kritischen Blickes beide zu betrachten. Diese romantische Ironie ist „die freieste aller Eizenzen, denn durch sie setzt man sich über sich selbst hinweg“. Eine zweite Quelle der romantischen Ironie ist das resignierte Bewußtsein, daß der Vernunftmensch, im Endlichen befangen, niemals das Unendliche ausschöpfen kann. Der Mensch wird sich seiner Unzulänglichkeit bewußt und gesteht sie zu. Die romantische Ironie, ein Ausdruck der reflektierenden Vernunft, äußert sich entweder als Fühlbarmachen oder gar Zerstören der Illusion. Für letztere Art ist Heine typisch; die zartere Form hat

<sup>1)</sup> Ästh. Fragmente Nr. 1211.

Tief gewählt, indem er sich an den Leser wendet. Der Dichter beobachtet in der Ironie sein eigenes Schaffen und bringt es in die Dichtung hinein; aber auch der Leser soll in voller Freiheit und Bewußtheit die Dichtung als Dichtung und nur als Dichtung genießen. (Schillers und Goethes Lehre von der Illusion in der Dichtung sind damit verwandt.) Beispiel (Anfang des 13. Kapitels):

„Der diese Geschichte aufschreibt, weil sie ihm das Herz bewegt, und weil er wünscht, daß sie auch andern ein Gleiches tun möge, bittet dich, lieber Leser, um eine Gunst. Sieh es ihm nach, wenn er jetzt über einen ziemlich langen Zeitraum mit kurzen Worten hingehet und dir nur im allgemeinen sagt, was sich darin begeben hat. Er weiß wohl, daß man es recht kunstgemäß und Schritt vor Schritt entwickeln könnte, wie Huldbrands Gemüt begann, sich von Undine ab- und Bertalden zuzuwenden, wie Bertalda dem jungen Mann mit glühender Liebe immer mehr entgegenkam und er und sie die arme Ehefrau als ein fremdartiges Wesen mehr zu fürchten als zu bemitleiden schienen, ... Man könnte dies alles, weiß der Schreiber, ordentlich ausführen, vielleicht sollte man's auch. Aber das Herz tut ihm dabei weh....“

## Klemens Brentano.

### Geschichte vom braven Kasperl und schönen Annerl.

A.: M.D. 460; R. 411; H.D. 238; L.H.B. 1246—54.

A. u. E.: H.D. (Lachner).

Einleitung: Die Entstehungsgeschichte dieser Novelle gibt einen interessanten Einblick in Brentanos dichterisches Schaffen. Anstoß gaben zwei Geschichten, die Luise Hensels Mutter Brentano 1817 in Berlin erzählt hatte: ein Kindesmord in Schlesien und der Selbstmord eines Unteroffiziers, die sich beide wirklich ereignet hatten. In dem zweiten Ereignis fand Brentano gleich das Grundmotiv seiner Novelle: den Begriff der Ehre, der falschen und der wahren. Ferner wird wohl ein Gedicht aus dem Wunderhorn (II, 204): „Weltlich Recht“ eingewirkt haben. Das Motiv vom flirrenden Scharfrichterschwert und die Erzählung von Jörgs Hinrichtung, an Volksaberglauben angelehnt, sind echt romantische Zutaten.

Die Erzählung ist deswegen literarhistorisch bedeutsam, weil sie die Vorläuferin der Dorfgeschichte ist.

Darbietung: 1. Die Inhaltsangabe führt gleich zur Erkenntnis der äußeren Technik: der Doppel-Ichform und Rahmenerzählung.

Der Erzähler ist der Dichter, der zunächst von seinem Zusammentreffen mit einer 88jährigen Frau berichtet. Da sie einen „Schreiber“ vor sich zu haben glaubt, bittet sie ihn um Abfassung einer Bittschrift an den Herzog. So ist ihre folgende Erzählung vom Schicksal des braven Kasperl motiviert.

Ihr Enkel, der Ulan Kasperl, war verliebt in Annerl. Um sich „Ehre“ zu verdienen, war er Soldat geworden. Auf einem Urlaub hat er ein Abenteuer auf der Mühle. Vater und Stiefbruder werden als Diebe gefangen. Aus Ehrliche, weil seine Soldatenehre verletzt ist und Annerl nicht den Sohn eines Diebes nehmen soll, erschießt er sich auf dem Grabe seiner Mutter. Nach seinem Wunsche geht die Großmutter in die Stadt, um das Ehrenkränzlein Annerl zu bringen und zugleich für Kasperl um ein ehrlich Grab zu bitten.

Die Erwähnung Annerls gibt der Alten Gelegenheit, auch ihr trauriges Schicksal zu erzählen. Böser Spuk in der Jugend: Bewegung des Scharfrichterschwertes und das schaurige Erlebnis bei Jörgs Hinrichtung deuteten schon auf ihr gewaltsames Ende. Aus Ehrsucht hatte sie ihre Mädchenehre preisgegeben und aus Ehre ihr Kind getötet. Da sie den Namen des Verführers (Grossinger) nicht angeben wollte, um seine Ehre zu retten, sollte sie hingerichtet werden.

Der Erzähler erwirkt beim Herzog Aufschub der Hinrichtung. Grossinger soll ihn überbringen, kommt aber zu spät und sühnt durch freiwilligen Tod seine Schuld. Der Herzog selbst wird zur Einklehr und Bekehrung, zur wahren Ehre gebracht. Dem braven Kasperl und schönen Annerl wird ein ehrlich Grab zuteil und ein Monument gesetzt, in dem symbolisch wahre und falsche Ehre dargestellt wird.



Die Vorzüge der „Ichform“ liegen in der Lebendigkeit und Anschaulichkeit. Wir werden gewissermaßen Zeugen des Vorfalles und folgen den Ereignissen mit der wechselnden Stimmung der Personen. Angst, Verzweiflung, Trauer, Freude, Grausen teilen sich uns unmittelbar mit. Ein anderer Vorzug liegt darin, daß alle Ereignisse dadurch in das richtige Licht gerückt, d. h. uns in ihrer Bedeutung für die beteiligten Personen gezeigt werden. Die Ereignisse, die in ihren Folgen weniger fühlbar waren und weniger wichtig erschienen, scheiden so aus, und weniger wichtige Nebenzüge, die tatsächlich für die Beteiligten von entscheidender Bedeutung waren, werden uns näher gerückt und scheinen dadurch bedeutsamer. (So würden wir in objektiv-epischer Darstellung die Bedeutung des Liedchens und das Geschenk der Rose an die Alte durch Grossinger übersehen als ganz unwesentlich.) Auch daß er die Erzählung von dem romantischen Spuk der Alten in den Mund legt, beweist feines künstlerisches Verständnis. Die Motivierung der einzelnen Erzählungen verdient besondere Beachtung.

Demselben Zwecke, Stimmung und Spannung zu erregen, dienen, natürlich in weit höherem Maße, die romantischen Kunstmittel der Erzählung. Zeit der Erzählung und Ort sind schon geeignet, uns auf das Absonderliche vorzubereiten. Echt romantischen Geist atmen: Kasperls nächtliches Abenteuer auf der Mühle, Annerls Besuch beim Scharfrichter, Jörgs Hinrichtung, des „Schreibers“ nächtlicher Bittstellergang zum Herzog und Annerls Tod.

Von ganz besonderem Reize ist für uns die Idee und ihre künstlerische Durchführung: falsche und wahre Ehre. In allen Schattierungen erscheint hier der Ehrbegriff. Die äußere Ehre ist ein kostbarer Besitz, nach dem Kasperl und Annerl streben. Um jeden Preis wollten sie geehrt sein. Als Kasperl sie als Sohn eines Diebes verloren zu haben glaubt, gibt er sich den Tod. Und doch besaß er das größere Gut, die innere Ehre, d. h. die sittliche Selbstachtung, noch. Schlimmer steht es mit Annerl. Um Ehre, d. h. Anerkennung, zu finden, gab sie ihre Ehre, ihre Sittlichkeit, preis. Wenn Kasperl viel verloren hat, hat sie alles verloren. Auch der Fürst und Grossinger glauben Ehre zu besitzen, wenn ihre äußere Ehre, Achtung durch andere, nicht geschmälert ist. Und doch hatten sie die wahre längst verloren: Selbstachtung der sittlichen Persönlichkeit, da sie an-



bern diese innere Ehre geraubt haben. Alle gehen an der äußerlichen Auffassung der Ehre zu Grunde, weil ihnen der wahre Ehrbegriff fehlt, der auf der Sittlichkeit beruht. Ehre ist die Selbstachtung der sittlichen Persönlichkeit und die Achtung dieser Persönlichkeit durch andere. Brentano drückt das so aus: „Tu deine Pflicht, und gib Gott die Ehre!“ Das Monument stellt das Verhältnis beider in folgender Weise dar: Die falsche und wahre Ehre beugen sich vor einem Kreuze beiderseits gleich tief zur Erde. — Eine Reihe tragischer Konflikte durchzieht diese einfache Erzählung: der Konflikt zwischen Liebe und Ehre in den verschiedenartigsten Schattierungen.

Kasperls Liebe zum Vater und Ehre des Soldaten (Standesehre), Ehre als Grundlage seiner Liebe (Mannesehre und bräutliche Liebe).

Annerls Liebe zu Kasperl beruht auf ihrer Ehre (Mädchenehre). Aus „Ehre“ (Ehrsucht) schenkt sie ihre „Liebe“ dem Grafen und verliert ihre wahre Ehre d. h. die Selbstachtung der sittlichen Persönlichkeit.

Grossingers ehrlose Liebe (er entblödete sich nicht, dem Mädchen die äußere Ehre zu nehmen und selbst die innere Ehre zu opfern).

Durch das erschütternde Ereignis wird die Liebe des Fürsten zu Grossingers Schwester ehrenhaft.

Recht fruchtbar ist ein Vergleich dieser Erzählung mit der Geschichte vom Scharfrichter Rosenfeld von Julius von der Traun, wie er in der Graeserschen Sammlung angebahnt ist.

## E. T. A. Hoffmann.

### Der goldne Topf. (1813)

A.: Ellinger (Goldene Klassiker-Bibliothek) und Carl Georg von Maassen (München und Lpz. bei Georg Müller) 1913 und folgende Jahre.

Hendel 421. R. 101. S. S. (Czerny) N. D. (Deckelmann). L.H.B. 262 bis 69.

E.: Georg Ellinger, E. T. A. Hoffmann. Sein Leben und seine Werke. Hamburg und Lpz. (Vogt) 1894. Richard Schaufal, E. T. A. Hoffmann, Berl. und Lpz. (Die Dichtg. XII.) Arthur Sathem, E. T. A. Hoffmann. Studien zu seiner Persönlichkeit und seinen Werken. Lpz. (H. Haessel) 1908.

*Harich, Fritz, E. T. A. Hoffmann, sein Leben*

*Leipzig, 1902*

## Die Technik.

- a) Thema: Zwei Welten: Das nüchterne Alltagsleben und die Wunderwelt der Poesie streiten um Anselmus.
- b) Bau:
  - A. Vorbereitende Einführung in die beiden gegensätzlichen Welten. (1. und 2. Digilie.)
  - B. Steigende Handlung: Die beiden Welten dringen auf Anselmus ein. (3.—8. Dig.) Höhepunkt: Die Wunderwelt in der Liebe Serpentinias siegt über die Philisterwelt. (8. Dig.)
  - C. Fallende Handlung: Anselmus besteht siegreich den Kampf gegen die Alltagswelt und rationalistische Anwandlungen. (9.—11. Dig.) Lösung: Veronika mit dem Philister Heerbrand im Sorgenlande, Anselmus mit Serpentina im romantischen Wunderland vermählt. (11. und 12. Dig.)

## Der romantische Charakter.

Die romantische Verwirrung. Die Merkmale des romantischen Märchens treffen auch hier zu: die Vermischung von Wirklichkeit und Wunderwelt. Eigenartig ist aber bei Hoffmann der Übergang zwischen beiden Welten: Unmittelbar aus der greifbaren Wirklichkeit gehen wir in die phantastische Welt ein. Kühn versetzt er das Wunder in eine realistisch gezeichnete Umgebung; zum ersten Male wagt er es, Plätze und Straßen Dresdens in die Dichtung hineinzubeziehen (Schwarzes Tor, Linkesches Bad, Koselscher und Antonscher Garten, Konditorei Konradi, Seetor, Augustusbrücke u. a.). Von realistischer Kunst zeugen die Schilderungen aus dem Leben der reinen Prosa und die Charakteristik der Philister — Nüchternheits-Menschen: des Konrektors Paulmann mit seiner Tochter Veronika und des Registrators Heerbrand mit seinem Bildungsbüffel und seiner Poesielosigkeit. Dieses Leben der Wirklichkeit führt auch der Archivarius Lindhorst, der chemische Experimente macht, viel seltene Manuskripte besitzt, dazu drei Töchter hat und in einem abgelegenen Hause vor den Toren Dresdens wohnt. So sieht es aus; aber die Eingeweihten wissen, daß er in Wirklichkeit der Salamanderfürst ist, entsprungen der Verbindung der Feuerlilie mit dem Jüngling Phosphorus, und seine Töchter als goldgrüne Schlingeln

am Stamme des Holunderbaumes in der Abendsonne auf- und bergleiten. Nur Anselmus weiß und sieht die Wunderwelt im Hause des Archivars, erkennt, daß die alte Liesel, das Apfelweib, der Abkömmling des Flederwisches und der Runkelrübe, ein teuflisches Prinzip ist, welches dem Sichtsürsten nachstellt. Daher verwandelt sie sich in den Türklopfer, treibt verbotene Wahrsagekünste und verwandelt sich in eine Kaffeekanne, um Anselm von dem Wunderreiche des Archivars auszuschließen.

Bewunderungswürdig geschieht ist der Übergang aus einer Welt in die andere dargestellt. Das Wunder ist an das Wunderliche geknüpft und subjektiv gedacht. Es vollzieht sich durch die Augen des Studenten und die wunderliche, dichterische Darstellung des Archivars, sodaß es uns freisteht, wie der Philister Paulmann es tut, den Studenten und den Archivar für betrunken oder wahnsinnig zu halten.

Das ist nun aber keineswegs die Auffassung des Dichters. Ihm ist diese Wunderwelt durchaus Wirklichkeit und lebt im Unbewußten, aus dem sie mit dem fortschreitenden Bewußtsein entschwinden ist und entschwindet. Kind und Dichter und poetische Gemüter bewahren allein diesen Glauben und dieses höhere Leben. Vgl. 4. Vigilie: „Ich habe in den Nachtwachen (daher der Name Vigilie als Überschrift für die einzelnen Kapitel), die ich dazu verwende, seine höchst sonderbare Geschichte aufzuschreiben, noch so viel Wunderbares... zu erzählen, daß mir bange ist, du werdest am Ende weder an den Studenten Anselmus noch an den Archivarius Lindhorst glauben.... Versuche es, geneigter Leser, in diesem feenhaften Reiche voll herrlicher Wunder, ... in diesem Reiche, das uns der Geist so oft, wenigstens im Traume, aufschließt, versuche es, geneigter Leser, die bekannten Gestalten, wie sie täglich, wie man zu sagen pflegt im gemeinen Leben, um dich herumwandeln, wiederzuerkennen. Du wirst dann glauben, daß dir jenes herrliche Reich viel näher liege, als du sonst wohl meintest, welches ich nun eben recht herzlich wünsche und dir in der seltsamen Geschichte des Studenten Anselmus anzudeuten strebe.“ Diese Anschauung vom Doppelleben ist echt romantisch. Novalis' Überzeugung von der Magie der Dichtung, die dem Menschen gestattet, über die Grenzen seiner Sinnesorgane hinauszuschreiten, von der künstlerischen Ekstase,

welche die Wahrheit reiner vermittelt als alles Denken, liegt zu Grunde. Das Studium der Übergänge vom Unbewußten zum Bewußten und umgekehrt reizte die Romantiker besonders; sie nannten diese psychologische Beobachtung: die Nachtseite der Natur studieren. Die geheimnisvollen psychologischen Probleme des Somnambulismus, des zweiten Gesichtes, der Ekstase usw. mit dem rätselhaften Ineinandergreifen bewußter und unbewußter Tätigkeit schienen den Romantikern besondere Einblicke in das uns sonst verschlossene Gebiet des Unbewußten zu gewähren. Diesem Unterbewußtsein hat Hoffmann körperlich greifbare Form gegeben und gelangt so zu einem unüberbrückbaren Dualismus. Nur Liebe (Serpentina) und ein kindlich poetisches Gemüt führen in die wunderbare Urheimat zurück, deren Wunder im „Goldenen Topf“ symbolisiert sind. Philisternaturen, Wirklichkeitsinn und Eigennutz führen einen verzweifelten, aussichtslosen Kampf (Paulmann und Freunde, Apfelweib) dagegen.

Außer dem metaphysischen Bedürfnis des Romantikers schuf eigene Lebenserfahrung bei Hoffmann diesen Dualismus zwischen Wunder und Wirklichkeit. Auch ihm ist die Romantik Lebensergänzung, Verklärung der Häßlichkeit und Herbhheit wirklichen Lebens durch Schönheit und Wunder. Der Dichter gesteht am Schlusse seines Märchens selbst:

„Ach, glücklicher Anselmus, der du die Bürde des alltäglichen Lebens abgeworfen, der du in der Liebe zu der holden Serpentina die Schwingen rüstig rührtest und nun lebst in Wonne und Freude auf deinem Rittergut in Atlantis! — Aber ich Armer! — bald — ja in wenigen Minuten bin ich selbst aus diesem schönen Saal, der noch lange kein Rittergut in Atlantis ist, versetzt in mein Dachstübchen, und die Armseligkeiten des bedürftigen Lebens befangen meinen Sinn, und mein Blick ist von tausend Unheil wie von dickem Nebel umhüllt, daß ich wohl niemals die Lilie schauen werde. — Da klopfte mir der Archivarius Lindhorst leise auf die Achsel und sprach: „Still, still, Verehrter, klagen Sie nicht so! — Waren Sie nicht soeben selbst in Atlantis, und haben Sie denn nicht auch dort wenigstens einen artigen Meierhof als poetisches Besitztum Ihres innern Sinnes? — Ist denn überhaupt des Anselmus Seligkeit etwas anderes als das Leben in der Poesie,



der sich der heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimnis der Natur offenbart?"

Die Idee. Die Gruppierung der Personen ist folgende: Der Archivarius und seine Töchter stellen die Wunderwelt, Paulmann und Heerbrand (trotz seiner angeblichen Neigung zum Poetischen) die nüchterne Alltagswelt dar, zwischen beide Parteien sind Veronika und Anselmus gestellt. Veronika, jung und unreif, doppelt bildsam durch ihre Verliebtheit in Anselmus, schwankt eine Weile zwischen beiden Welten, bis eitle Sinnlichkeit, die ihre Befriedigung im Titel Hofrätin Heerbrand findet, sie in die Welt der Nüchternheit zieht. Nur Anselmus ist es vergönnt, durch Liebe und ein kindlich poetisches Gemüt in die Wunderwelt einzudringen. Das ist der Sinn der romantischen Erzählung Serpentina's (8. Vig.): Der Geisterfürst hat bestimmt: „Zur Frühlingszeit sollen sie (die drei Schwestern als Schlangen) sich in den dunklen Holunderbusch hängen und ihre lieblichen Kristallstimmen ertönen lassen. Findet sich dann in der dürftigen, armseligen Zeit der innern Verstoßtheit ein Jüngling, der ihren Gesang vernimmt, ja, blickt ihne eine der Schlanglein mit ihren holdseligen Augen an, entzündet der Blick in ihm die Ahnung des fernen wundervollen Landes, zu dem er sich mutig emporzuschwingen kann, wenn er die Bürde des Gemeinen abgeworfen, keimt mit der Liebe zur Schlange in ihm der Glaube an die Wunder der Natur, ja an seine eigene Existenz in diesen Wundern glutvoll und lebendig auf, so wird die Schlange sein... Jede erhält von mir einen Topf vom schönsten Metall, das ich besitze, den poliere ich mit Strahlen, die ich dem Diamant entnommen; in seinem Glanze soll sich unser wundervolles Reich... in blendendem, herrlichem Widerschein abspiegeln, aus seinem Innern aber in dem Augenblick der Vermählung eine Feuerlilie entsproßen, deren ewige Blüte den bewährt befundenen Jüngling süß duftend umfängt. Bald wird er dann ihre Sprache, die Wunder unseres Reiches verstehen und selbst mit der Geliebten in Atlantis wohnen.“ Diese Idee ist gewissermaßen dramatisch gestaltet: Um Anselmus ringen zwei Parteien, die ihre Vorkämpfer in Veronika und Serpentina ausstellen: die romantisch-poetische und die realistisch-nüchterne. Die grundsätzliche Entscheidung wird in der 8. Vig. getroffen. Während Anselmus bis dahin mehr ahnungs-



voll der Wunderwelt zuneigt und sich durch die andere bedrängt fühlt, kämpft er jetzt voll Überzeugung gegen die prosaische Welt mit allen Mitteln. Die Lösung erfolgt dann in den beiden letzten Vigilien durch die Vermählung Veronikas mit Heerbrand und des Anselmus mit Serpentina.

**Meister Martin, der Küfner, und seine Gesellen. 1819.** 1817/18

A.: R. 52, N.D. (Deckelmann). L.H.B. 234—39.

Unterrichtsziel: Der realistische Charakter der Novelle.

Quelle: Das mittelalterliche Nürnberg haben erst die Romantiker für die Dichtung entdeckt. Auch Hoffmann wurde durch Tieck-Wackenroders „Herzensergießungen“ und „Phantasien“ auf das alte Nürnberg und die Meistersinger aufmerksam. Als literarische Quelle diente ihm Wagenseils „Buch von der Meister-Singer holdseligen Kunst“. Die Kenntnisse vom Böttcherhandwerk schöpfte er aus dem Buche „Schauplatz der Künste und Handwerke“. Die unmittelbare Anregung zu dieser Novelle ging von einem Gemälde Kolbes aus „Die Böttcherwerkstatt“.

Gestaltung: Es ist erstaunlich, wie gewissenhaft und sorgfältig der phantastische Hoffmann sich an die Zeichnung der Wirklichkeit hält. Das mittelalterliche Nürnberg mit seinen Kunstschätzen, das selbstbewußte Bürgertum mit seiner holdseligen Singkunst und das Küferhandwerk ist nirgends naturgetreuer geschildert als hier. Auch die Charakteristik ist realistischer geworden, wenn man von der konventionellen romantischen Zeichnung der drei verkleideten Liebhaber absieht. Das Hoffmannsche ist im ganzen zur Lieblichkeit verklärt: Das Geisterhafte ist zur harmlosen Prophezeiung der Alten geworden, der Dualismus zwischen Kunst und Leben erscheint in der gemilderten Form der romantischen Liebe, von der die drei Böttchergesellen zur Meisterstochter Rosa entbrannt sind. Ein weiterer Reiz liegt in der novellistischen Anlage. Die Erzählung hat reiche Spannungswirkungen; die Exposition (1—4) ist geschickt, die Verwicklung interessant (4—7) und die Lösung überraschend. Wenn man ferner bedenkt, daß in dieser Erzählung der Maler, Musiker und Dichter Hoffmann in gleicher Weise glänzt, wird man sich nicht mehr wundern, daß die Novelle von jeher große Anziehungskraft auf die Künstler ausgeübt hat. Be-

Manntlich dankt Wagner die Anregung zu den Meisterfingern dieser Hoffmannfchen Erzählung.

## Joseph Freiherr von Eichendorff.

### Aus dem Leben eines Taugenichts.

A.: Hendel 173. M.V. 540, R. 2354, H.V. 132. L.H.B. 1007—12.

E.: Keumer, 3.D.U. X (1896), S. 764 ff. Albrecht, L.L. 62, 16 ff.

Unterrichtsziel: Eine Charakteristik der Romantik Eichendorffs.

#### Der romantische Charakter der Novelle.

Die Personen: Lieblingsgestalten der Romantik wie Gräfin, Musikanten, Postillione, Studenten, Maler, Jäger, Gärtner und Schiffer kehren auch hier wieder. Der Charakter des Helden ist romantisch: Im Gegensatz zu der philisterhaften Nüchternheit des Portiers und der pfiffigen Klugheit der Prager Studenten ist der Taugenichts ein Träumer, der in der Welt der Phantasie lebt und aller praktischen Lebenstätigkeit abhold ist. Seine Künstler-natur wurzelt im Gemütsleben; Lebensklugheit ist ihm fremd. Er überläßt sich der Stimmung des Augenblicks im süßen Nichtstun. Im Glauben und Hoffen offenbart sich ein kindliches Gemüt. Das einzige, was ihn fesselt, sind die stillen, schönen Augen seiner gnädigen Frau, in der sich sein Schönheitsinn gleichsam verdichtet.

Der Ort der Handlung: Österreich und das Wunderland Italien, aber wie in den meisten romantischen Dichtungen fehlt die Lokalfärbung. Engerer Schauplatz: heimatliche Mühle, Park des Schlosses an der Donau, Felsenschloß, Walddorf.

Die Ereignisse: Abenteuer, die in geheimnisvollem Zusammenhange stehen (römisches Abenteuer und Erlebnis auf dem Felsenschloß).

#### Eigenart der Eichendorffschen Romantik.

##### Einzelne romantische Motive:

- a) Romantische Sehnsucht (Traum von der blauen Blume, Kap. 7) erscheint gemildert als Sehnsucht in die Ferne, Wanderlust.
- b) Das romantische Naturgefühl ist veredelt in reine Naturfreude.

c) Der romantische Fatalismus erscheint hier verklärt als Bevorzugung des Sonntagskinds.

d) Die romantische Ironie lebt in der andeutenden, raumlassenden Erzählung.

Die Sprache ist einfach und schlicht (Einfluß der Volksdichtung), Iyrisch-musikalisch (Einstreuung von Liedern).

## Zusammenfassung.

### Romantische Grundbegriffe<sup>1)</sup>.

#### Das Naturgefühl.

Ihre wissenschaftliche Begründung fand die Romantik in der Philosophie Fichtes, dem Idealismus. Fichtes große Tat, die ihm die Jüngerschaft des modernen Geistes gewann, war die Verwandlung der Welt in ein Ich. Seine Lehre von der schöpferischen Stellung des Menschen, die lauten Widerhall in der Brust der romantischen Jugend weckte, gipfelt in folgenden Worten:

„Erst durch das Ich kommt Ordnung und Harmonie in die tote, formlose Masse. Allein vom Menschen aus verbreitet sich Regelmäßigkeit rund um ihn herum bis an die Grenze seiner Beobachtung. Durch seine Beobachtung halten sich die Weltkörper zusammen und werden nur ein organisierter Körper; durch sie drehen die Sonnen sich in ihren angewiesenen Bahnen... Im Ich liegt das Unterpfand, daß von ihm aus ins Unendliche Ordnung und Harmonie sich verbreiten werden, wo jetzt noch keine ist... Was auch Tod scheint, ist seine Reise für ein höheres Leben — in jedem Momente seiner Existenz reißt er etwas Neues außer sich in seinen Kreis mit fort, bis er alles in demselben verschlinge: bis alle Materie das Gepräge seiner Einwirkung trage und alle Geister mit seinem Geist einen Geist ausmachen... Das ist der Mensch; das ist jeder, der sich sagen kann: ich bin ein Mensch. Sollte er nicht eine heilige Ehrfurcht vor sich selbst tragen und schaudern und erbeben vor seiner eigenen Majestät?“

Eine gründliche Umbildung und wertvolle Ergänzung erfuhr diese Lehre durch Schellings Naturphilosophie. Mit großem Schmerz wurden sich die romantischen Dichter bewußt, daß Sich-

<sup>1)</sup> Nach den bekannten Werken von Hamn, Huch und Walzel.

tes Subjektivismus zu einem Zweifel an der Wirklichkeit der sinnfälligen Außenwelt, also auch zu einer Verneinung der Natur führen mußte. Da wurde Schellings Lehre ihnen Befreiung. Er faßt die Natur als ein großes System auf, das aus der Vernunft hervorgegangen ist und die Tendenz hat, durch zweckmäßiges Zusammenwirken von Kräften von den niedersten Daseinstufen zu den höchsten des animalischen Lebens und des Bewußtseins zu führen. Die Natur muß als ein großer Organismus gedacht werden, in dem die Vernunft aus dem Unbewußten ins Bewußte weiter-schreitet. Die Natur ist werdende Intelligenz. Für die Romantiker war dies das Wichtigste, daß das ihnen angeborene Gefühl, Natur und Geist als eins zu sehen, durch Schelling bestätigt war. (Beisp.: Tiecks Runenberg, Souqués Undine).

Die Magie; das Unbewußte. Nachtseite der Natur.

Novalis' Korrektur vollzieht sich nach einer anderen Seite. „Aus Reizungen der Sinne schafft sich der Mensch eine bunte, geräuschvolle, bewegte, ja vernünftige Welt: er ist ein Zauberer. Aber ich zaubere, ohne es zu wissen, also bin ich es nicht, sondern ein anderes Ich, das jenseits meines Bewußtseins herrscht, vollzieht in jedem Augenblick diese unerhörte Verwandlung. Wenn es mir gelingt, mich dieses transszendentalen Ichs zu bemächtigen, dann bin ich ein Zauberer, dann bin ich in Wahrheit erst ganz Ich.“ Offenbar war es ihm, daß der Mensch sein inneres Königreich noch nicht ganz kannte, geschweige denn beherrsche; aus einer unabsehbaren Tiefe, wohin der Blick nicht dringen konnte, drang der Ton mächtigen Lebens. Die beiden Reiche zu binden, die unbewußte Zauberkraft bewußt und dadurch sich erst zu eigen zu machen, war sein Programm für die Zukunft der Menschheit. Das wunderbare Reich des Unbewußten wurde damit der Poesie eröffnet. Tiecks Phantasie tauchte in die berückenden Tiefen des Unbewußten hinab (dämonische Gewalt der Natur im „Runenberg“, Traum in „Freunde“ und Wunder im „Blonden Eäbert“). Souqué machte die rätselhaften Geister der Natur lebendig in der Undine. Dämonischer sind Hoffmanns Märchen, die den Leser an das Grenzgebiet von Bewußtem und Unbewußtem versetzen (Der goldne Topf). Immer mehr drängten die Romantiker zur Untersuchung des un-



bewußten Untergrundes: psychische Störungen, Schlaf, Traum, Ekstase, Siebervisionen erschienen als Mittel von Offenbarungen, die dem wachen Bewußtsein nicht möglich sind (Nachtseite der Natur).

### Magischer Idealismus des Novalis.

Sichtes Lehre von der intellektuellen Anschauung, d. h. dem unmittelbaren Bewußtsein, daß ich handele und warum ich handele, hat die Romantiker angeleitet, dem Spiele ihres eigenen Ich betrachtend zuzuschauen. Bei dieser Beobachtung bleibt Novalis aber nicht stehen, sondern schreitet weiter und sucht willkürlich und mit vollem Bewußtsein das Ich zu lenken, in jede beliebige Situation zu versetzen. So wird Sichtes Idealismus Novalis zur Magie, die dem Menschen es ermöglicht, sich auch physisch zu bestimmen. „Unser ganzer Körper ist schlechterdings fähig, vom Geist in beliebige Bewegung gesetzt zu werden . . . Außerdem hat man genug Beispiele von Menschen, die eine willkürliche Herrschaft über einzelne gewöhnlich der Willkür entzogene Teile ihres Körpers erlangt haben. Dann wird jeder sein eigener Arzt sein und sich ein vollständiges, sicheres und genaues Gefühl seines Körpers erwerben können, dann wird der Mensch erst wahrhaft unabhängig von der Natur, vielleicht sogar imstande sein, verlorene Glieder zu restaurieren, sich bloß durch seinen Willen zu töten und dadurch erst wahre Aufschlüsse über Körper, Seele, Welt, Tod und Geisterwelt erlangen. Es wird dann vielleicht nur von ihm abhängen, einen Stoff zu beseelen — dann wird er vermögend sein, sich von seinem Körper zu trennen, wenn er es für gut findet.“ In der Tat ist Novalis bemüht, durch seinen Willen zu sterben (Hymnen an die Nacht). Die philosophischen Theorien, die dem Menschen eine so große Macht über die Erscheinungswelt ließen, haben Novalis immer mehr in seiner Neigung bestärkt, die Ekstase zum Maßstab der menschlichen Kraft zu machen.

### Romantische Sehnsucht.

In der Poesie erkennt der Romantiker ein Mittel, das Absolute, Unbewußte zu erfassen. Hier kommt das Unendliche im Endlichen zur Gestaltung. Der tiefste Grund des Ringens nach dem Absoluten, ferner der Wunsch, dieses Absolute in Erlebnis umzusetzen, ist das Bewußtsein, daß dem Menschen eine Bestimmung gegeben ist, die über die Grenzen des Erden-daseins hinausreicht.



Sehnsüchtig blickt der Romantiker über das Erdendasein hinweg und sucht den Weg vom Endlichen zum Unendlichen. Dieses Sehnen ist für Sichte Voraussetzung aller Erkenntnis und aller Sittlichkeit. In der Tat liegt hier das innerste Wesen der Romantik: in dem Drange des Vernunftmenschen nach dem Unendlichen und Ewigen. Dieses metaphysische Bewußtsein findet der Romantiker überall wieder, wo er Sehnsucht empfindet. Diese Sehnsucht des Romantikers nach dem Absoluten kommt zur Ruhe in der religiös gefärbten Liebe zu Gott und zum Weibe. Das Unendliche wird von der Vernunft gefordert, von der Poesie veranschaulicht und in der Liebe zum Erlebnis. So erweitert sich die romantische Sehnsucht zu einem allumfassenden Drange, der Erkenntnis, Religion und Leidenschaft verknüpft. (Das Symbol für dieses unsaßbare, romantische Sehnen ist Novalis' blaue Blume.)

#### Romantische Ironie.

Die Poesie intellektueller Anschauung gestattet dem Dichter, sich jederzeit über sein Werk zu erheben und kritischen Blickes beide zu prüfen; sie gestattet die romantische Ironie. Dichter und „Dichtgeschäft“ werden in die Dichtung versetzt, das geschlossene Kunstwerk und seine Illusion werden stets wieder zerstört, damit Dichter und Leser sich über die Dichtung erheben. Schillers und Goethes Lehre, daß das Kunstwerk keine vollständige Täuschung hervorbringen, sondern in dem Leser und Zuschauer das Gefühl wach erhalten solle, daß er Kunst und nicht Wirklichkeit vor sich habe, wurde so auf ihre letzte Konsequenz verfolgt. Daß hier sich die Vernunft eine Eingangspforte sucht, liegt auf der Hand.

#### Die Romantik im Zusammenhange mit der Geistesgeschichte.

Die Romantik ist eine Reaktion gegen die nüchterne Verstandeskultur des Rationalismus und den „kühlen“ Klassizismus. Sie fordert vor allem von der Poesie Entfesselung der Phantasie und Betonung der Gefühlswerte des Einzellebens im Gegensatz zur strengen Linie und geschlossenen Form, zum ethischen Gehalte und zu den allgemein gültigen Zwecken des Gemeinlebens der Gattung. In ihrer Forderung, das Leben in einer höheren idealen Wirklichkeit darzustellen, berühren sich die Romantiker mit den Klassikern. Wenn aber Goethe diese ideale Wirklichkeit, Natürlichkeit vor allem

im Altertume zu finden glaubte, so erschien den Romantikern das als Einseitigkeit und verderbliche Manier. Mit Entschiedenheit lehnten sie ferner die Kantische Richtung in Schillers späterer Lebensanschauung als beengend ab. Sessellos sollte die Phantasie in ihrem Reiche regieren. Ein Drang nach allem, was dem gewöhnlichen Leben fremd, was nur aus Genie und Einbildungskraft geboren ist, kennzeichnet daher ihre Poesie. Sie bevorzugten in ihren Schöpfungen alles, was den Schein des Wunderbaren, des Geheimnisvollen, Mystischen hat. Das Hinwegsetzen über die Gesetze der Natur und das Leben in Gebilden einer reinen Phantasie hat die Romantiker oft zu den tollsten Sprüngen in der Darstellung der Menschen und Begebenheiten verleitet. Die Lehre von der souveränen Persönlichkeit hat auch auf moralischem Gebiete bedenkliche Folgen gehabt. Es sei nur an die Predigt zügelloser Sinnlichkeit, genialen Müßiggangs und persönlicher Willkür erinnert (Schlegels „Lucinde“).

Zu diesen Merkmalen der älteren Romantik traten patriotische Tendenzen bei der Spätromantik. Auch hierin setzten sie fort bezw. gaben der vorhandenen Stimmung Ausdruck. In Goethes Jugend ergriff die Liebe zur deutschen Vergangenheit viele Gemüther (Klopstock). Man belebte die germanischen Wälder mit Barden und Druiden, man schwärmte für gotische Dome (Straßburger Münster) und für die Ritter des Mittelalters (Göth). Herder umfaßte den größten Kreis von Interessen, er suchte die Poesie in allen Gestalten, in allen Literaturen, bei allen Völkern (Universalismus). In Goethes kräftigstem Mannesalter drängte sich die Antike über alle andern ästhetischen Interessen hervor. Napoleon ahmte die römischen Cäsaren nach, die Kirchen wurden antike Tempel, das Kunstgewerbe strebte nach klassischen Formen, und die Frauen wollten sich wie Griechinnen tragen (Empire). Im Anschluß an die Antike hatten auch die Häupter unserer Poesie auf dem Gipfel ihres gemeinsamen Wirkens Befriedigung gefunden. Aber in Goethes höherem Alter trat schon wieder eine Gegenströmung ein. Schillers Jungfrau von Orleans, Braut von Messina und Wilhelm Tell griffen ins Mittelalter zurück. Die Liebe zum klassischen Altertum wurde wieder nur eine Richtung neben anderen. Die Völker, die unter Napoleons Druck seufzten, suchten

in der Betrachtung einer schöneren und größeren Vergangenheit Trost. Der literarischen Fehde machten die politischen Ereignisse von 1805 und 1806, die Niederlagen Oesterreichs und Preußens, ein Ende. Die Romantiker wandten sich wieder der Wirklichkeit und dem vaterländischen Leben zu. Aber die trostlose Gegenwart bot wenig Gelegenheit zu Dichtungen nationaler Gesinnung. Die Geringschätzung der wirklichen Welt lenkte ihren Sinn auf die mittelalterliche christliche Zeit. In die längst verschwundenen Zeiten, deren Wesen uns in unbestimmten Umrissen überliefert ist, ließen sich die Eigentümlichkeiten eines höheren, idealen Lebens hineinräumen, nach dem diese Dichter strebten. Wie die Sehnsucht nach einer verlorenen Heimat klingen die romantischen Stimmen über die einstige Größe des deutschen Volkes. Aus diesem Vergangenheitskultus wuchsen Tiecks Erneuerungen älterer deutscher Dichtungen heraus, so die der Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter, „König Rother“, „Schildbürger“, „Magelone“, „Melusine“ und als hervorragendste Erscheinung die Sammlung alter deutscher Lieder: „Des Knaben Wunderhorn“, die zwischen 1805 und 1808 Arnim und Brentano herausgaben. Die Hebung des deutschen Nationalgefühls erwuchs aus der deutschen Romantik heraus, wie diese Geistesrichtung selbst aus einem tief im deutschen Volke wurzelnden Charakterzug entstanden ist. Ein Jahr nach der Schlacht von Jena hielt Fichte in dem von Franzosen besetzten Berlin seine „Reden an die deutsche Nation“. In Jena hielt Joseph Görres Vorlesungen über „die deutschen Volksbücher“, und die nationale Begeisterung für die deutsche Vorzeit wirkte auf die Tatkraft, sodaß der Freiherr vom Stein sagen konnte, im Kreise der Heidelberger Romantiker habe sich ein gut Teil des deutschen Feuers entzündet, welches später die Franzosen verzehrte. Man muß in der Romantik die Ursprünge der vaterländischen Dichtung suchen, die in E. M. Arndt, Schenkendorf und Th. Körner so glänzende Vertreter gefunden hat. Aus dem Vergangenheitskultus erwuchs ferner das Interesse für die Geschichte und die historische Dichtung, denen die Romantiker bedeutsame Anregungen gaben.

Mit diesen Bestrebungen der Romantiker hing auch das Aufblühen der germanistischen Studien zusammen. Jakob Grimm hat mit seiner 1819 begonnenen Deutschen Grammatik und Deut-

ischen Mythologie (1835) in wissenschaftlicher Weise jene Vertiefung in die deutsche Vergangenheit fortgeführt, die Aug. Wilh. Schlegel mit seinen Aufsätzen über das Nibelungenlied und zahlreiche andere ältere Literaturdenkmale des deutschen Volkes begonnen hatte. Patriotismus und Mittelalter war eine Zeitlang die Losung und die herrschende Mode.

Aber der Universalismus verschwand daneben nicht. Herders Geist schien die Manen Winckelmanns abzulösen. Wenn das 18. Jahrhundert darauf ausging, die eigentümlichen Anlagen, das „Genie“ der Nationen zu erforschen, wenn Herder überall die verschiedenen Äußerungen des Volkscharakters einheitlich auffaßte, so setzte Wilhelm von Humboldt derartige Betrachtungen fort. Philologie in Humboldts Sinne ist die Wissenschaft der Nationalität: Sie durchforscht sämtliche Lebensgebiete eines Volkes und weist in allen die unterscheidende Eigentümlichkeit nach. Ähnliche Ziele verfolgten die Romantiker mit ihren Übersetzungen fremder Muster. Es erschien Schlegels klassische Shakespear-Übersetzung. Mit gleicher oder annähernder Vollkommenheit führte Wilhelm Schlegel der deutschen Literatur auch Proben italienischer, spanischer und portugiesischer Dichtung zu und erweckte dadurch viele Nachfolger. Auf Griechen und Engländern lag bei Schlegel mit Recht der Akzent. Die patriotische Erregung verschärfte den Gegensatz gegen die Franzosen. Während die einen das klassische Altertum immer gründlicher durchmaßten, die andern das heimische Wesen pietätvoll erschlossen und wieder andere die sonstigen europäischen Literaturen herbeizogen, hatte Friedrich Schlegel den Weg nach Indien gefunden. Joseph von Hammer machte uns als Fortsetzer Herders mit der persischen, arabischen und türkischen Dichtung bekannt; Friedrich Rückert wandelte auf seinen Spuren und zog noch die indische, hebräische, ja die chinesische Literatur in sein Bereich. — Durch die Romantik schöpfte der deutsche Geist reiche Anregung aus der Poesie aller Kulturstaaten, und dies setzte ihn instand, die Tiefen seiner Seele in den vollendetsten Kunstformen darzustellen.

Daneben machten sich religiöse Strömungen geltend. Im schroffsten Gegensatz gegen das 18. Jahrhundert entwickelte sich allenthalben im 19. Jahrhundert das religiöse Leben. Die Ab-



kehr von der Aufklärung, wie sie Herder 1774 begann, wurde jetzt immer entschiedener; und für Deutschland bildeten Schleiermachers Reden über die Religion (1799) gewissermaßen den Wendepunkt. Er verlegte die Religion in das Gefühl. Ausdrücklich wendet er sich an die Gebildeten unter den Verächtern der Religion; er suchte die aufgeklärten Berliner davon zu überzeugen, daß die Religion ein wesentliches Element des geistigen Lebens sei. In den Jahren der Schmach, des Kampfes und der Befreiung wuchs die Frömmigkeit. „Die Not lehrte beten“ (Heine). Schleiermacher entzündete durch seine Predigten ein Feuer der Andacht, das viele Herzen erwärmte. Im Mittelalter sahen die Romantiker den Quell der Erneuerung für das Leben der Nation; man pries besonders die Zeiten des 13. Jahrhunderts als die allein und echt christlichen. Auf den mittelalterlichen Bildern lobte man die strengen, mageren Formen, die gutmütige kindliche Einfalt und Beschränktheit und an der mittelalterlichen Religion die Liebe zu der heiligen, wunderschönen Frau, der Helferin der Christenheit. So war in der Kunst das Nazarenertum proklamiert, und im Leben traten viele Romantiker zur katholischen Kirche über.

## II. Der Realismus.

### 1. Der Zeitroman des Jungen Deutschland.

E.: H. Mielfe, Der deutsche Roman des 19. Jahrhunderts<sup>4</sup>. 1912. Robert Riemann, Die Entwicklung des politischen und erotischen Romans in Deutschland. Progr. Spz. 1911.

Ihrer Aufgabe, Abbild des modernen Lebens zu sein, konnte die Prosadichtung erst gerecht werden, als die Dichtkunst wieder mehr zum Leben zurückkehrte, als der Sinn für Wirklichkeit erwachte und das stürmische Leben Lösung großer Zeitfragen auch in der Kunst forderte. Die Julirevolte von 1830 gab den äußeren Anstoß. Neue politische und soziale Ideen waren von Frankreich über den Rhein gekommen. Dort war das Volk mündig geworden und forderte seine politischen Rechte und einen sozialen Ausgleich. In Deutschland begegneten diese modernen Ideen dem Verstandnis und Bedürfnisse des sich bedrückt fühlenden Volkes. Ein Zeitalter voll großer Fragen tat sich auf, die nach Lösung verlangten: Welt-



bürgertum und Nationalität, Christentum und kritische Forschung, Sozialismus und individuelle Freiheit.

Zorn über die Willkür der Regierungen, die Unterdrückung der öffentlichen Meinung und die politische Zersplitterung des Vaterlandes riefen eine Bewegung ins Leben, die gegen die „Reaktion“ gerichtet war. Sie eröffneten den Feldzug gegen politische Bevormundung und zugleich gegen die Romantik, Religion und bürgerliche Sitte. Die Väter und Führer dieser Bewegung, die sich „das Junge Deutschland“ nannten, waren Heine, Börne, Wienbarg, Gutzkow und Laube. Die Philosophen des Liberalismus sind Ludwig Feuerbach („Das Wesen des Christentums“ 1841), David Friedrich Strauß („Leben Jesu“ 1835) und Ludwig Büchner („Kraft und Stoff“ 1855), die offen Atheismus und Materialismus predigten. Das Programm des „Jungen Deutschland“ enthält Rudolf Wienbargs Buch „Ästhetische Feldzüge, dem jungen Deutschland gewidmet“ (1834). Seine grundlegenden Lehren sind diese: „Das Leben des Volkes soll Grundlage der neuen Dichtung werden. Wir haben uns herausstudiert aus dem Leben, wir müssen uns wieder hineinleben. So gründlich, wie wir studieren, so gründlich wollen wir leben. Die schönste Kunst ist die, sein eigenes Leben zu gestalten und ihm eine zeitentsprechende Form zu geben. Die ganze Welt soll dem Menschen gehören, soll der Schönheit wieder erobert werden.“ Deshalb legen sie besonderen Wert auf die Prosa. „Ob in Versen, ob in Prosa — das ist gleichgültig. Poesie ist alles, was aus der innersten Natur der Menschheit dringt, und es scheint fast, als ob Deutschland namentlich seine größeren Dichter gegenwärtig unter den Prosaischen zählt.“ Eine andere charakteristische Lehre des Realismus findet sich in Georg Büchners Novellenfragment „Lenz“ (1836): „Ich verlange in allem — Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist. Das Gefühl, daß, was geschaffen sei, Leben habe, steht über diesen beiden und ist das einzige Kriterium in Kunstfachen. . . Der Idealismus ist die schmachlichste Verachtung der menschlichen Natur. Man versuche es einmal und senke sich in das Leben des Geringsten und gebe es wieder in den Zukunften, den Andeutungen, dem ganzen kaum bemerkten Mienenspiel. . . Man muß die Menschen lieben, um in das eigentümliche Wesen

jedes einzudringen; es darf einem keiner zu gering, keiner zu häßlich sein, erst dann kann man sie verstehen; das unbedeutendste Gesicht macht einen tieferen Eindruck als die bloße Empfindung des Schönen."

Aus diesen Worten spricht eine heiße Sehnsucht nach dem Leben und die Freude an der bunten Fülle der Erscheinungen. Das Lösungswort wurde nun, die Poesie in den Dienst des Lebens zu stellen. Wenn der Roman schon früher vereinzelt ein Bild der Gegenwart geboten hatte, so wurde er jetzt Träger zeitlicher Gedanken, die für das geistige und politische Leben bahnbrechend sein sollten. Damit trat in ihm ein unkünstlerisches Element stark hervor: die Tendenz. Die Zeitromane des Jungen Deutschland wurden voll gestopft mit Betrachtungen und Belehrungen über alle möglichen Zeitfragen. Der Schöpfer dieses neuen Zeitromans war Gutzkow; bedeutende Vertreter sind Heinrich Laube („Das junge Europa") und Immermann („Die Epigonen").

Vorbilder waren die sozialistischen und Sensationsromane der Franzosen George Sand (Celia 1833), Eugen Sue (Mysterien von Paris 1842), Alexander Dumas (Graf von Monte Christo 1844) und die exotischen Romane der unter englischen Decknamen Charles Sealsfield (Der Legitime und die Republikaner 1833) und Sir John Retchiffe (Mena Sahib 1858) schreibenden deutschen Dichter Postl bzw. Goedsche. Als Musterwerk deutscher Romandichtung dieses Stils kann genannt werden

**Karl Gutzkows** „Die Ritter vom Geiste" (1851—52).

A.: Reinhold Gensel in der Goldenen Klassiker-Bibliothek Berlin und Leipzig (Bong) 1913<sup>1)</sup>.

In dem Vorwort zu diesem Roman gibt Gutzkow uns Aufschluß über das Ideal seines neuen Romans: Der neue Roman soll eine neue Phase erleben: der alte Roman hat das Nacheinander kunstvoll verschlungener Begebenheiten dargestellt, aber übersehen, was zwischen seinen willkürlichen Motiven in der Mitte liegt, — die ganze Zeit, die ganze Wahrheit, die ganze Wirklichkeit, die

<sup>1)</sup> Man möchte eine geeignete Schulausgabe gerade in unserer Zeit wünschen.

Widerspiegelung aller Lichtstrahlen des Lebens. Der neue Roman ist der Roman des Nebeneinander. Da ist die Zeit wie ein ausgespanntes Tuch; der ganze runde Kreis des Lebens liegt vor uns; der Dichter baut eine Welt; er sieht aus der Perspektive des in den Lüften schwebenden Adlers herab; da ist ein endloser Teppich ausgebreitet, eine Weltanschauung, neu, eigentümlich; Thron und Hütte, Markt und Wald sind zusammengerückt. „Die Missionäre der Freiheit und des Glaubens an die Zeit sind es ihren Gemeinden schuldig, ihnen zu zeigen, wie die ganze Fülle des Lebens von ihrem neuen Lichte beschienen sein kann, und wie es sich mit den alten Lungen atmen lasse, überall, in jedem Winkel Gottes, den der neue Luftzug der Idee, der Pfingstzeit neues Windeswehen bestreicht.“

Als Muster dieser Theorie des Nebeneinander-Romans können die „Ritter vom Geiste“ bezeichnet werden. Die Schilderung des zeitgenössischen Lebens tritt an Stelle des Einzelschicksals in den Mittelpunkt des Romans. Über 100 Personen treten auf, der Schauplatz wechselt stets: bald spielt der Roman in der hohen Politik, bald unter Geheimpolizisten, im Palast und in der Kaserne, im Forsthaus und in der Landpfarre, in der Schmiede und im Maleratelier, in der Musterwirtschaft des Deutschamerikaners und in einer riesigen Maschinenfabrik. Ebenso mannigfaltig sind die Personen: es begegnen uns Prinzen und Arbeiter, kokette Gräfinnen und Dirnen, Bauern und Großstadtleute; einige Typen sind realistisch gezeichnet: wir stoßen auf Epikureer, Syniker und Atheisten, Pietisten und Freigeister, Konservative, Sozialisten und Demokraten, die ihre Theorien über Religion und Politik breit entwickeln.

Mit bewundernswerter Kunst ist es Guzkow gelungen, diese verschiedenen Gesellschaftsschichten untereinander aufs natürlichste zu verknüpfen und ihre gegenseitige Beeinflussung anschaulich zu machen. Wie der Naturforscher dringt er in den Gesellschaftsorganismus ein und legt die Kräfte bloß. Auf diese Weise hat Guzkow ein kulturhistorisch außerordentlich bedeutendes Zeitbild geschaffen, das wie kein anderes uns das Berliner Leben um 1850 realistisch widerspiegelt.

Wie in der Wirklichkeitszeichnung, so offenbart sich in der

Lösung der strengen Form, die eben die Illusion der Wirklichkeit wecken soll, der Realist. Indes fehlt es nicht an einem einheitlichen Faden, der all die verschiedenartigsten Motive und Personen aneinander reiht; das ist die Tendenz: Zusammenfassung der freiheitlich gerichteten Parteien im Kampfe gegen Stillstand und Rückschritt. Ein Bund des freien Geistes soll gegen den Mißbrauch physischer Gewalt gestiftet werden. Diese Ritter vom Geiste schließen sich zusammen im großen Kampf der Zeit: Freiheit des Wortes und Heiligung der Arbeit sind ihre Schlagworte. Ebenso schließen sich die Frauen zu einer Gemeinschaft, dem „Reubund“, zusammen, der „die Prinzipien der politischen und religiösen Stabilität“ vertritt. Einige Frauen sind echt jungdeutsche Gestalten, genial und kokettierend, von ihren Männern unverstanden und geistreichelnd. In einer von ihnen verkörpert nach Bieses treffender Bemerkung Gutzkow geradezu den Zeitgeist: „Sie war eine seltene Erscheinung“, so sagt Gutzkow von Luise Enfold, „in ihr zitterten alle Regungen des neueren Volksbewußtseins; ihr Herz war von dem Hauche der Zeit bewegt wie eine zitternde Silberpappel; ach, und nur die weiße Seite der Blätter kam immer zum Vorschein, wenn sie bebte, der Schmerz und eine gewisse todesfreudige Ahnung. Ihre Seele hatte Schwingen, aber sie stieg mit ihnen nicht empor; sie fühlte nur die gewaltige Schwingkraft dieser Sittiche, die Luft lag zu schwer auf ihnen, sie konnte, den Vögeln der Wüste gleich, nicht aufwärts. Über die Sitte, die Religion, den Staat suchte es in ihr an Gedanken krampfhaft.“

Die politische Tendenz des Romans hat zu argen Entstellungen geführt. So wird der Hof Friedrich Wilhelms IV. zur reinen Karikatur, und die Schilderung preußischer Kerker ist überspannt gruselig. Warmherzig tritt er dagegen für das demokratische Programm ein. Mittelpunkt ist die politische Erörterung des Idealisten Wildungen mit dem liberalen Generalmajor, einem französischen Kommunisten und einem anarchistischen Maler. Aber ein klares Programm entwickeln auch sie nicht. Über allgemeine Phrasen kommen alle Personen nicht hinaus. —

Die Zeitdichtung der Jungdeutschen ist heute ziemlich verschollen. Ihre künstlerische Veredelung erfuhr sie erst durch Frenztag, Spielhagen und Raabe in der zweiten Hälfte des 19. Jahr-



hundreds. Sie wird zunächst durch die Dorfgeschichten vollständig in den Hintergrund gedrängt.

## 2. Die Dorfgeschichten, Landschafts- und Stammesromane des Realismus.

E.: Lulu von Strauß und Torney, Die Dorfgeschichte in der modernen Literatur. (Beiträge zur Literaturgesch. Heft 7.) Epz. 1906. Louis Lähler, Die deutsche Dorfdichtung. Solbad Salzgungen (Scheermesser) 1907.

Seit Klemens Brentano in seiner süß-schaurigen „Geschichte vom braven Kasperl und schönen Annerl“ die volkstümliche Romantik des niederen Volkslebens entdeckt hatte, umspannen die Romantiker das Dorfleben mit allen Goldfäden ihrer lieblichen Kunst. Indessen war ihr Interesse fast ausschließlich auf den alten Sagenschatz, die sinnreichen Sitten und Gebräuche und die farbenfrohen Trachten gerichtet. Erst als mit dem Realismus der Sinn für die Wirklichkeit erwachte, als die Augen geschärft waren, vermochte der Künstler einzudringen in den Kern des bauerlichen Wesens. Zur Überraschung aller entdeckte er in den Tiefen urwüchsigen Lebens Perlen der Dichtkunst und Quellen sittlicher Gesundung.

Mit der Dorfgeschichte setzt geradezu die Erzählungskunst des Realismus ein; sie wird und bleibt sein Antäusboden. Die Dorfgeschichte weckte die Liebe zur heimatlichen Scholle, schärfte den Blick für die poetische Schönheit volkstümlicher Sitten und Bräuche, für landschaftliche Eigenart und den Einklang zwischen Mensch und Natur<sup>1)</sup>. So wurde sie Ausgangspunkt des naturalistischen Realismus und des modernen Romans zugleich, denn aus der Dorfgeschichte entstand die Landschaftsnovelle (Ludwig, Storm und Keller), und diese wiederum wirkte auf den Roman ein, indem sie ihm für seine Handlung das Vorbild einer festbestimmten Örtlichkeit gab. Aus der landschaftlichen Stimmung gestaltete sich die Stimmung der Handlung, der Situation und des Charakters. In diesen Momenten liegt die Entwicklung des modernen Romans.

Unter den vielen Dichtern von Dorfgeschichten und Landschaftsromanen heben sich zwei Gruppen heraus. Die eine schreibt, getrieben von selbstloser Liebe zum Volke und ergriffen von der Ge-

---

<sup>1)</sup> Darin liegt gerade ihr hoher Bildungswert auch für die Schule der Gegenwart und Zukunft.



walt des Stoffes, die andere dagegen dichtet nicht nur über das Volk, sondern für das Volk. Diese pädagogische Neigung findet sich vorzugsweise bei den süddeutschen Volkschriftstellern, während die Norddeutschen meist absichtslos erzählen.

## a) Norddeutsche Erzähler.

### Karl Immermann.

#### Der Oberhof.

A.: Hendel 118—120. M. D. 81/84. R. 4806/8. A. S. (Zurbonjen). Für Schüler nur diese gekürzte Ausgabe.

A. u. E.: Gr. (Valentin Pollak).

E.: Leo Sauschus, Über Technik und Stil der Romane und Novellen Immermanns. (Bonner Forschungen. N. F. VI.) Berlin (Grote) 1913.

Teilweise noch unter dem Einflusse der Romantik steht Immermanns prächtige Dorfgeschichte „Der Oberhof“, die eine Episode in dem satirischen Roman „Münchhausen“ bildet. Der Dichter stellt in ihr der Heuchelei und Unnatur der gebildeten, höheren Gesellschaftskreise die Biederkeit und das treuherzige Wesen des westfälischen Bauernstandes entgegen. Aus dieser Tendenz erklärt sich die Idealisierung des bauerlichen Lebens.

#### 1. Unterrichtsziel: Die Eigenart der Dorfgeschichte.

Wenn auch die eigentliche Handlung, die Liebesgeschichte zwischen Oswald und Lisbeth, nicht dem bauerlichen Leben entnommen, so ist die Schilderung des bauerlichen Lebens und Treibens auf dem Oberhofe doch die Hauptsache. Daß dieser Stoff gerade Immermann reizte, verrät er selbst: „Sonderbares Land, rief er (der Jäger Oswald) für sich, in welchem alles ewig zu sein scheint. Wie kommt es, daß aus dir noch kein großer Dichter hervorgegangen ist? Diese Erinnerungen, welche von dem Boden nicht weichen wollen, diese alten Sitten und Gebräuche müßten doch wohl in-stande sein, eine Einbildungskraft zu entzünden.“

Dieser Dichter ist in Immermann selbst erstanden. Mit großer Liebe zeichnet er zunächst die Natur Westfalens, die satte Behaglichkeit der großen Höfe zwischen ihren Eichenkämpfen, Wiesen und Kornfeldern, diese Natur, der jede Großartigkeit mangelt, und in der doch eine Stimmung tiefen Friedens, ruhigen Bestehens

und kräftiger Fülle liegt. Noch wie zu Tacitus' Zeiten liegen die Gehöfte zerstreut und bilden kleine Staaten für sich, in denen der Bauer wie ein König herrscht.

Hier gedeihen pollsaftige, erdzähe Menschen, die der realistische Künstler zu einer trefflichen Galerie von Charakterbildern vereinigt. Vor allem zeichnet sich durch seine Würde der Hoffschulze des Oberhofes aus. „Trotz seiner 60er Jahre trägt er den starken, großen, knöchigen Körper noch ganz ungebeugt. In dem rotgelben Gesichte ist der Sonnenbrand der fünfzig Ernten, die er mitgemacht hat, abgelagert, die große Nase steht wie ein Turm in diesem Gesichte, und über den blizenden, blauen Augen hängen ihm weiße, struppige Brauen wie ein Strohdach... Er ist ein rechter uralter, freier Bauer im ganzen Sinne des Wortes; ich glaube, daß man diese Art Menschen nur noch hier finden kann, wo eben das zerstreute Wohnen und die altsassische Hartnäckigkeit nebst dem Mangel großer Städte den primitiven Charakter Germanias aufrecht erhalten hat.“ Er herrscht mit milder Weisheit wie ein Patriarch über den Hof und übt richterliche Gewalt über die Nachbarhöfe. Mit dem Ernst paart sich trefflich die herzerquickende Komik des Küsters, der mit seinen Standeseigentümlichkeiten, einem wunderbaren Schwung im Reden und maßloser Freßgier, noch den Privatcharakter der Feigheit verbindet (vgl. S. 74 der A. S.). Nicht weniger belustigend ist der Hauptmann mit seiner Scheidung in französische und preußische Erinnerungszimmer. Der Gipfel der Komik wird erklommen in der Schilderung des Hochzeitschmauses, bei dem der freßsüchtige Küster, der übergeschnappte Schulmeister Agsel, die huldreiche Erzellenz und der schwadronierende Hauptmann inmitten der groben Bauern köstliche Szenen liefern (vgl. S. 147 ff.).

Man würde sich aber sehr irren, wenn man in den westfälischen Bauern Naturmenschen sähe, die von den Fesseln der Konvenienz gelöst sind. Im Gegenteil; der Bauer, besonders in Westfalen, hängt so sehr von Konvenienz, Herkommen, Standesbegriffen und Standesvorurteilen ab wie nur die höchste Klasse der Gesellschaft. Zäh hält der Bauer an diesen alten Einrichtungen fest; darum haben sich dort auf dem Lande auch die alten Volksbräuche am treuesten gehalten, weil in der geringsten Abweichung

vom Zeremoniell ein Vergehen erblickt wird. Hier herrscht noch das altgermanische Freigericht, wenn auch nur heimlich geübt, und die Anerkennung der Zinsgebühr; ferner haben sich hier viele sinnreiche Hochzeitsgebräuche wie der Brautputz, der Brautzug, das Abklopfen des Bräutigams und die alten malerischen Trachten bei dem konservativen Sinne der Bauern am reinsten erhalten.

2. Unterrichtsziel: Merkmale des Überganges von der Romantik zum Realismus.

1. Romantisch sind einzelne Motive wie das eingeflochtene Märchen „Die Wunder im Speßart“ (2. Buch, Kap. 9), die Liebesgeschichte zwischen Oswald und Lisbeth und die Schilderung der wunderlichen Volksbräuche und Auffassungen (Das zweite Gesicht, III, 2). Auch die romantische Manier, mit dem Leser über die dichterische Technik zu verhandeln, ist noch nicht abgelegt.

2. Realistisch ist dagegen der aus dem Bauernleben Westfalens geschöpfte und naturgetreu entfaltete Stoff. Die Vorbilder sind dem Leben der Gegenwart entnommen. Der Schulzenhof z. B. war der des Ewald zu Medingsen (bei Borgteln, unweit Soest), die drastische Figur des alten Hauptmanns weist auf ein erst in den siebziger Jahren verstorbenes Original in Soest hin; der Diakonus ist nach dem Prediger Sybel in Soest gezeichnet; der Freigraf vom Oberhof ist wahrscheinlich der letzte Oberfreigraf der Gemeinde, Engelhardt. Lisbeth ist des Dichters Marianne nach eigenem Geständnisse. Die Kenntnis der Volksbräuche, z. B. des Semgerichtes, schöpfte er aus Wigands „Semgericht Westfalens“, der Hochzeitsbräuche aus den Berichten seines Freundes v. Sybel (II. Buch). [Vgl. Zurbonsens Einleitung der Aschendorffschen Ausgabe]. Der epische Hintergrund wird durch die Freiheitskriege gebildet, in die uns der französisch-preussische Hauptmann versetzt.

## **Annette von Droste-Hülshoff.**

### **Die Judenbuche (1842).**

A.: R. 1858. A. und E.: Gr. (Paul Pirker); N.D. (Sauer). Lf.B. 1280—87.

Unterrichtsziel: Die Eigenart der tragischen Dorfnovelle.

### a) Der Stoff.

Immermann zur Seite in der Schilderung westfälischen Bauern-  
tums steht Deutschlands größte Dichterin, Annette von Droste-  
Hülshoff, mit ihrer tragischen Dorfnovelle „Die Judenbuche“. Im  
Gegensatz zu Immermann aber hebt die adlige Erzählerin in dem  
„Lebensbild aus dem Paderborner Land um die Wende des 18.  
Jahrhunderts“ mehr die Schattenseiten des dörflichen Le-  
bens und in derberer Weise hervor. Die düstere Färbung rührt  
von dem im Mittelpunkt der Handlung stehenden psychologischen  
Problem her.

Die Dichterin will nämlich an der Lebensgeschichte des Frie-  
drich Mergel zeigen, wie der erblich durch einen trunksüchtigen  
Vater belastete und von der nachgiebigen Mutter falsch erzogene,  
unschuldsvolle Knabe allmählich den unheilvollen Einflüssen seiner  
dörflichen Umgebung, besonders den Teufelskünsten Semmlers, zum  
Opfer fällt. Die Entwicklung vollzieht sich streng folgerichtig. Um  
der schmutzige Bursch des Dorfes zu sein, verdient er sich auf jede  
Weise Geld. So leistet er schließlich für Geld auch den Holzfrev-  
lern jeden Dienst und wird sogar dadurch, daß er dem Förster  
den falschen Weg zeigt, schuld an dessen Tode. Der Weg vom  
Mordhehler zum Mörder ist nicht weit. Aus einem ganz wichtigen  
Grunde ermordet er schließlich nachts unter einer Buche den Ju-  
den Aaron, weil dieser ihn auf einer Hochzeit durch die Mahnung  
an die geliehenen 10 Taler in den Augen der Dorfbewohner her-  
absetzt. Es gelingt dem Mörder zwar, unentdeckt zu entkommen.  
Nach 23 Jahren kehrt er aber, von Gewissensqualen getrieben, an  
den Ort seines Verbrechens zurück. Obgleich er auch jetzt unerkannt  
bleibt, will doch die Ruhe des Herzens nicht wieder kommen, sodaß  
er sich schließlich unter der Judenbuche erhängt. Um diesen Mittel-  
punkt gruppiert die Dichterin die Schilderungen aus den Tiefen  
des Dorflebens, wie des Jagd- und Waldsrevells, der ländlichen  
Feste mit den Auswüchsen und des heidnischen Aberglaubens.

### b) Die Form.

Der große Fortschritt gegenüber Immermann liegt vor allem  
darin, daß diese Bilder aus dem dörflichen Leben nicht mehr wie  
bei Immermann sich lose um eine romantische Liebesgeschichte grup-



pieren, sondern durch den aus dem Bauernleben selbst herauswachsenden tragischen Konflikt zusammengehalten sind. Dadurch hat die ganze Komposition ein festeres und strafferes Gefüge gewonnen, wie es eben der kernigen Eigenart der großen Realistin angemessen ist. Auch in der psychologischen Durchführung der Lebensentwicklung offenbart sich die größere Kunst der Drosté. Sie bedient sich dabei der synthetischen Form, d. h. als realistische Dichterin entwickelt sie die Ereignisse in richtiger zeitlicher Folge, indem sie einzelne Episoden aneinanderreihet, die für die Gestaltung des Schicksals entscheidend sind. Ganz bedeutend hat auch die Charakteristik der Personen gewonnen. Nicht nur die Hauptperson ist von großer Lebenswahrheit, auch alle anderen Personen, die schwächliche Mutter, der satanische Verführer Simon Semmler und der Jude sind trefflich beobachtet und meisterhaft gezeichnet. Um den Eindruck der Wirklichkeit zu erhöhen, bedient sie sich gern des Dialoges, belegt die Geschichte durch Akten und durchsetzt ihre Sprache mit dialektischen Eigentümlichkeiten.

Offenbart sich hier Meisterschaft der Drosté im Realismus, so entlehnt sie der Romantik die novellistischen Spannungswirkungen. Schauerlich wirkt die Judenbuche als „fatales Requisit“: Unter der Judenbuche wurde Friedrichs Vater tot aufgefunden, an ihr vorbei führt Simon den Friedrich in das Haus des Verderbens, Aaron hat man unter der Buche erschlagen gefunden, sie wird von der Gemeinde mit einer Inschrift versehen und so zum rächenden Werkzeug bestimmt. Wirkungsvoll sind die Gegensätze der Charaktere und Stimmungen: Friedrich als unschuldiger Knabe und der verbrecherische Simon, der Hof des Gutsherrn und die Hütte Mergels, der Jubel der Hochzeit und der Mord, die Friedensstimmung am Weihnachtsabend und die Ruhelosigkeit des heimkehrenden Verbrechers. — Ein Musterbeispiel der kernigen Realistik und romantischen Stimmungskunst zugleich ist die Schilderung, wie die Kunde von Aarons Tod die Familie des Schloßherrn trifft. Es heißt da: „Drei Tage später tobte ein furchtbarer Sturm. Es war Mitternacht, aber alles im Schlosse außer dem Bett. Der Gutsherr stand am Fenster und sah besorgt ins Dunkle, nach seinen Feldern hinüber. An den Scheiben flogen Blätter und Zweige her; mitunter fuhr ein Ziegel hinab und schmetterte auf das Pflaster



des Hofes. „Fürchtbares Wetter!“ sagte Herr von S. Seine Frau sah ängstlich aus. „Ist das Feuer auch gewiß gut verwahrt?“ sagte sie; „Gretchen, sieh noch einmal nach, gieß es lieber ganz aus! Kommt, wir wollen das Evangelium Johannis beten.“ Alles kniete nieder, und die Hausfrau begann:

„Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort.“ — Ein fürchtbarer Donnerschlag. Alle fuhren zusammen; dann fürchtbares Geschrei und Getümmel die Treppe heran. — „Um Gottes willen, brennt es?“ rief Frau von S., und sank mit dem Gesichte auf den Stuhl. Die Tür ward aufgerissen, und herein stürzte die Frau des Juden Aaron, bleich wie der Tod, das Haar wild um den Kopf, von Regen triefend. Sie warf sich vor dem Gutsherrn auf die Knie. „Gerechtigkeit!“ rief sie, „Gerechtigkeit! mein Mann ist erschlagen!“ und sank ohnmächtig zusammen.“ —

## Theodor Storm.

Unterrichtsziel der Gesamtbehandlung: Entwicklungsgang Storms von der Romantik zum Realismus.

- A.: Sämtliche Werke (8 Bde.) Braunschweig<sup>18</sup> (Westermann) 1908. Neue Ausgabe o. J. (1913). Wohlfeile neue Volksausgabe. 3 Bde. 1918.
- E.: Alfred Biese, Aufsätze über Storm in „Pädagogik und Poesie“ und im Programm Neuwied 1909. Hans Eichentopf, Theodor Storms Erzählungskunst in ihrer Entwicklung. (Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft, hrsg. von Ernst Elster, Nr. 11) Marburg (Elwert) 1908. Alfred Biese, Th. St., eine Festgabe zum 100. Geburtstag, Epz. (Hesse u. Becker) 1917. Beachtenswert vor allem sind die Einleitungen in Bieses Stormausgabe. Epz. (Hesse u. Becker).

### 1. Immensee (1849).

- A.: R. 6007. Hendel 2399.
- E.: Ladendorff, Immensee. (D.D.) R. M. Meyer, Die deutsche Literatur des 19. Jahrh. S. 475 ff. Hans Bracher, Rahmenerzählung und Verwandtes. Epz. 1909, S. 111 ff.

Unterrichtsziel: Die Technik der Erinnerungsnovelle.

Einleitung: Der Alte.

Das Erinnerungsbild des Alten,  
eingeraht durch die Wirklichkeit

1. Die Kinder.
2. Im Walde: Die erwachende Zuneigung der Kinder.
3. Da stand das Kind am Wege: Allmähliche Entfremdung des Studenten. Durch die Christsendung erwachen heimatische Erinnerungen. Elisabeths Brief. Erich ist abgewiesen.
4. Daheim. Zaghaft und im Vertrauen auf die Stärke des Mädchens spricht er nicht das erlösende Wort.
5. Ein Brief von Reinhard's Mutter berichtet, daß Elisabeth Erich ihr Jawort gegeben habe.
6. Imensee. Hoffnungslosigkeit Elisabeths. Ihr Herz gehört Reinhard.
7. Meine Mutter hat's gewollt. Volksliedmotiv: Enthüllung des Schmerzes um zerstörtes Liebesglück. Nächtliches Abenteuer Reinhard's. Die Wasserlilie als Symbol seiner unerreichbaren Sehnsucht.
8. Elisabeth. Trennung und Entschluß zu entsagen. Alle Geister der Vergangenheit werden lebendig: Spaziergang mit Elisabeth im Garten, Erikareis, Lied des Zigeunermädchens.

Schluß: Der Alte.

Unterrichtsziel: Der romantische Charakter der Novelle.

1. Die Handlung ist zerrissen in einzelne Bilder, zwischen denen ein loser, oft nur zu erratender Zusammenhang besteht. Storm gibt nur „poetische Spitzen aus einem Lebensroman“. Die Bilder selbst sind unbestimmt, ohne Kolorit und scharfe Umgrenzung. Es fehlt die Anschaulichkeit.

2. In dem Maße wie die äußere Welt zurücktritt, wird die innere Welt der Gefühle lebendig. Diese romantische Stimmung wird erzeugt

- a) durch den Rahmen. Die Eingangsschilderung: Das freundlich-stille Wesen des heimkehrenden Spaziergängers, der Abendsonnenschein, das Dämmerdunkel im Giebelhause, die stille, friedliche Häuslichkeit in der Gelehrtenstube des Alten und endlich der symbolhafte Mondstrahl zaubert die Resignationsstimmung wach.
- b) Durch die Erinnerungsbilder mit ihrem nebelhaften, unbestimmten Charakter. Alles ist in Stimmung getaucht,

strebt aus der Dämmerung zum Licht und verliert sich wieder ins Unbegrenzte.

- c) Durch das Verschweigen des Unsagbaren. (Storms Kunst der Andeutung durch Verschweigen.)
- d) Naturbilder sind Stimmungserreger und Stimmungsträger.
- e) Romantische Gestalten: Student, Zigeunerin. Reinhardts romantischer Charakter: sein weichliches, verträumtes Wesen.
- f) Romantische Motive: Volkslied, Symbol der Wasserlilie (= blaue Blume).
- g) Die Prosa ist fein abgetönt, erklingt wie latente Musik und läßt die ganze Gefühlswelt lebendig werden.

Die Form der Erinnerungsnovelle ist also nichts Willkürliches, sondern ein durch den Stoff gegebenes, mithin notwendiges Ausdrucksmittel. Sie ist der bezeichnende Ausdruck der romantischen Natur Reinhardts, seiner verträumten und versäumten Liebe und seines durch die Vergangenheit gemilderten Wehs, der Resignation. Die Novelle Immensee ist ein lyrisches Gedicht, in Prosa aufgelöst: darin liegt ihr Zauber. Individuelle Bestimmtheit, wie Morike sie von Storm gefordert hat, wäre ihr Tod.

## 2. *Viola tricolor*.

A.: R. 6021.

Unterrichtsziel: Wesen der psychologischen Novelle.

Der realistische Charakter der Novelle.

- I. Stoff: Selbsterlebnis des Dichters. Problem der zweiten Ehe.
- II. Gestaltung:
  - 1. Idee: „Und eine zweite Ehe — gab es denn überhaupt eine solche? Mußte die erste, die einzige, nicht bis zum Tode beider fort dauern? — Nicht nur bis zum Tode! Auch weiter, bis in alle Ewigkeit.“ Versuch einer Lösung: „Leben, so schön und lange, wie wir es vermögen.“ Kein Vergessen, kein Verschmelzen. Beide können in der Erinnerung nebeneinander bestehen.

## 2. Der novellistische Aufbau in synthetischer Form.

Exposition: Vorbereitung zum Empfange der jungen Frau.

Konflikt: Die Vergangenheit der ersten Ehe lebt im Kinde (Mama oder Mutter) und im Manne (Gedächtnis der ersten Frau) und tritt störend in das Liebesglück der jungen Frau.

Krisis: Versuch einer gewaltsamen Lösung.

Wandlung: Durch die Geburt des eigenen Kindes lernt sie das Empfinden des Stiefkinds verstehen. („Nesi, vergiß deine Mutter nicht!“) Sie nimmt teil an des Mannes Vergangenheit.

Lösung: Ihr Vorschlag, Vergangenheit und Gegenwart zu verschmelzen (Name der ersten Frau für das Kind) wird ebenso zurückgewiesen wie ihr früheres Ansinnen, die Vergangenheit auszulöschen.

Ergebnis: Das erste Glück nicht vergessen, nicht übertünchen — aber das zweite Leben leben, so weit es möglich ist.

III. Einreihung der Novelle in Storms Entwicklungsgang. Die Novelle ist charakteristisch für Storms Realismus in dieser Zeit. Er greift in der Wahl des Stoffes wie in der psychologischen Entwicklung des Problems in die Wirklichkeit. Demgemäß ist auch die Form: unmittelbare Wiedergabe der Gegenwart ohne Verhüllung oder historische Einkleidung. Objektive Darstellung des Erlebnisses in schlichter Form. Das Lyrisch-weiße, Romantische in den früheren Novellen (Immensee) hat sich zu kräftiger Lebensbejahung verdichtet (Bekenntnis zum Leben).

## 3. Renate.

A.: R. 6036, Hendel 2408.

E.: Alfred Martens, Theodor Storms Renate. Ein Beitrag zur Würdigung seiner Kunst. 3.D.U. XXII (1908) S. 97f. Therese Rodenbach, Th. St.s Chroniknovellen. Braunschweig (Westermann).

Unterrichtsziel: Wesen der Chroniknovelle.

I. Der Stoff. Historische Ereignisse, aus Volksbüchern und Volkskalendern geschöpft, verknüpft mit eigenen Beobachtun-

gen von Volksfagen und Volksbräuchen. Quellen: Vgl. E. Schmidt, Charakteristiken. S. 471 f.

## II. Gestaltung.

1. Idee: Konflikt zwischen Liebe und Aberglauben. Der Mensch unterliegt den Mächten, die seine Zeit beherrschen.

### 2. Bau.

a) Anfang: Liebe des Josias, der als Sohn eines Diakons seine Universitätsferien im Elternhause verbringt, zu Renate, der Tochter des Hofbauern, trotz der Gerüchte von einem Teufelsbündnisse.

b) Konflikt: Auf der Universität Halle erhält er einen Brief des Vaters, der vom wunderbaren Verschwinden des Hofbauern berichtet. (Wirkung des Gerüchtes.) Als Gehilfe des kranken Vaters in der Heimat. Renate läßt beim Abendmahle die Hostie auf den Boden fallen aus Ekel vor zwei kranken Alten, die vor ihr aus dem Kelch getrunken haben. Josias, argwöhnisch, stellt sie zur Rede, glaubt aber ihrer Erklärung nicht, sondern den abergläubischen Deutungen.

c) Krisis: Trennung der Liebenden. Der Diakon nimmt seinem Sohne das Versprechen ab, der Liebe zu Renate zu entsagen.

d) Wandlung: Renate kommt in den Ruf einer Hege und wird von Josias mit knapper Not vor der fanatischen Wut der Bauern gerettet. Josias zieht in ein anderes Dorf. Erkenntnis seines Aberglaubens.

### 3. Das Problem und seine Lösung.

Die Schwierigkeit lag für Storms Realismus darin, das Wunderbare, welches den Aberglauben nährt, poetisch glaubhaft und so die psychologische Wandlung des Josias wahrscheinlich zu machen. Welche Mittel wendet er an?

#### a) Stoffänderungen.

α. Zeit. Er verlegt die Geschichte aus dem Jahrhundert der Aufklärung in das Ende des vorausgegangenen, um Menschen und Geschehnisse „kräftig in den Nebel zurückzuwerfen“.



β. Örtlichkeit. Er versetzt uns in ein weltentlegenes Dorf. Der Hof unterscheidet sich von allen andern des Dorfes: Göße, Configur Singaholi. Unter gewaltigen, uralten Eichen liegt das große, zweistöckige, düstere Haus, dessen Fenster so schwarz und unheimlich glitzern.

γ. Personen. Alle Personen haben etwas Wunderliches, Sonderbares. Storm macht den Hofbauern zum reichen Mann, da nach dem Volksglauben der Bund mit dem Teufel Reichtum bringt. Sein Aussehen ist unheimlich: bleiches Gesicht, schwarzer Bart, hagere Gestalt. Renate ist braun und bläulich, ihre Augen sind schwarz. Merkwürdige Ereignisse geben der Volksphantasie Nahrung: Der Hof bleibt allein von Ratten verschont, Atemnot des Hofbauern im Volksglauben „harte Anfechtung des Teufels“. Renates Suchen nach dem toten Vater im Moore wird ausgelegt als Pakt mit dem Bösen, ihr sonderbares Benehmen beim Abendmahle und der geheimnisvolle Besuch im Pfarrhause geben weiter zu Mißdeutungen Anlaß. Auf diese Weise bekommen alle Ereignisse ein doppeltes Gesicht: sie können alle durchaus natürlich (realistisch) erklärt und psychologisch begriffen werden. Die Deutung als Spuk gibt ja nicht der Dichter, sondern der Volksmund.

b) Form. Und doch fällt es uns schwer, an die Teufelsgeschichte nicht zu glauben. Wie hat das der Dichter zustande gebracht? Durch die Form der Darstellung.

α. Verstandesmäßig sucht er uns die Glaubwürdigkeit durch die Chronik zu erweisen. Der Chronikstil der Novelle ist also hier wiederum das notwendige künstlerische Ausdrucksmittel.

β. Er weiß in uns die romantische Stimmung lebendig zu machen durch Naturschilderungen. Sie sind in Beziehung zum menschlichen Empfinden gesetzt (Stimmungserreger). Düstere Eichen legen sich auf das Haus, als ob sie ein Geheimnis zu decken hätten. Die geschwähigen Elstern schreien beim Besuche, als ob sie Wacht am Hause hielten. Die Schilderung des Moores

ist recht geeignet, in uns die geisterhafte, schaurige Stimmung zu erwecken. Die Sprache und zwar der verjäherte Sprachstil versetzt unmittelbar in eine entlegene Zeit. Die poetische Sprache Storms weiß wie in Immensee durch Andeuten und Verschweigen die ganze innere Welt der Gefühle in uns zu wecken.

## Sriß Reuter.

A.: Auswahl (Heliosklassiker); Ut mine Stromtid R. 4631—36. D. K. (Weichardt) 1913. Hendel 1840—1847.

E.: Paul Vogel, Fr. R. Ut mine Stromtid D.D<sub>1</sub>.

Das 1862, 63 und 64 herausgegebene Werk „Ut mine Stromtid“ (Aus meiner Landmannszeit) geht auf eine frühere hochdeutsche Fassung von 1844 und 45 zurück, steht also mit Reuters Landmannszeit in engster Fühlung. Daher kommt auch die Frische und Unmittelbarkeit der Dichtung. In die plattdeutsche Umarbeitung aber fügt er erst die Gestalt Bräsig ein, die im Bunde mit Hawermann Reuters Weltruhm als Humoristen begründet hat. Trotz der Schwierigkeiten, die das Mecklenburger Platt in manchen Sprachprovinzen Deutschlands den Lesern macht, sollte dieser köstliche Roman allgemein gelesen werden, besonders von unserer Jugend. Hoffentlich gebe ich hier eine Anregung zur schulmäßigen Behandlung.

I. Inhalt. Pächter Hawermanns Gut wird versteigert, während seine Gattin auf der Bahre liegt. Bräsig gelingt es, Hawermann als Inspektor in Pümpelshagen, auf dem Gute der von Rambows unterzubringen. Der junge Erbe des Gutes, Agel von Rambow, nimmt gegen den Inspektor eine feindselige Haltung an und läßt sich schließlich von dem heimtückischen Gutsnachbar Pomuchelskopp gegen den tüchtigen Hawermann einnehmen. Pomuchelskopp will nämlich Agel von Rambow von seinem Gut treiben und benutzt deshalb jedes Mittel, den rührigen Inspektor aus dem Wege zu räumen. Eine Gelegenheit bietet sich dem heimtückischen Gutsnachbar bald. Als nämlich einem Tagelöhner, der mit 2000 Talern nach Rostock geschickt wird, das Geld abhandeln kommt, erdreistet er sich, Hawermann der Mithilfe zu bezichtigen. Um den Gutsherrn weiter zu Grunde zu richten, verleitet Po-

muchelstopp ihn, sich auf die Pferdezzucht zu verlegen. Da diese Maßnahme ohne Wissen des Inspektors getroffen wird, kündigt er. Infolge eines unglücklichen Zufalls fehlt nun bei der Rechenschaftsablage Hawermanns Wirtschaftsbuch. Das gibt dem hämischen Gutsherrn willkommene Gelegenheit, mit verletzender Ironie nach den verschwundenen 2000 Talern zu fragen, ob die auch gebucht seien. Wütend springt der in seiner Ehre gekränkte Inspektor auf den Beleidiger los; dieser ergreift ein Gewehr, und beim Ringen geht der Schuß los: Agel ist am Arme verwundet. Seine Gattin stürzt herein und vermutet einen mörderischen Überfall. Agel klärt sie auf und kennzeichnet Hawermann als Betrüger und Dieb. Niedergeschmettert verläßt Hawermann das Haus, und seine Tochter entsagt ihrer Liebe zu Agels Vetter, Franz von Rambow. — Doch alles wendet sich zum Guten. Das Wirtschaftsbuch findet sich, der Dieb wird entdeckt, und Agel, von Wucherern und Pomuchelstopp ins Netz gezogen, erkennt die wahre Gesinnung seiner bisherigen Ratgeber. In seiner Verzweiflung will er sich erschießen, doch Bräsig hält ihn davon ab. Die Ereignisse des Jahres 1848 spielen auch in diese mecklenburgische Stadt hinein: die Tagelöhner Pomuchelstopps empören sich gegen ihren geizigen Herrn, sodaß er sein Gut an Franz von Rambow verkaufen muß, der es mit Agels vereinigt. Hawermanns Luise und Franz von Rambow werden glücklich. Reuter schließt im letzten Kapitel eine kurze Erwähnung über die späteren Schicksale der Personen an und schildert ergreifend Bräsig's Tod.

## II. Die Würdigung des Kunstwerks.

### Die Charakteristik des sozialen Romans.

Die Einheit der recht vielgestaltigen Handlung liegt in dem sozialen Gedanken: „Ständische Gegensätze innerhalb der menschlichen Gesellschaft werden überwunden und versöhnt auf dem Boden reiner Menschlichkeit und durch allseitige tüchtige Arbeit.“ Die ständischen Gegensätze zwischen Bürgerlichen und Adligen, Gutsbesitzer und Untergebenen, Gutsbesitzer und Pfarrer, Studierten und Nichtstudierten treten scharf hervor, werden aber im Laufe der Erzählung vollständig ausgeglichen. Im 47. Kapitel ist die Versöhnung verwirklicht: Adliger Gutsherr und bürgerlicher Ökonom, Inspektor Hawermann und Pastor Gottlieb, Frida von Ram-

bow geb. von Satrup und Luise von Rambow geb. Hawermann, 3. T. durch verwandtschaftliche Bande verknüpft, sitzen im trauten Verein bei Franz von Rambow. Dessen Lebensschicksal aber gibt erst die Lösung des sozialen Problems. Während Agel in seinem Standeshochmut verknöchert und ohne ernstes Streben dem Untergang nahe kommt, bewertet Franz die Mitmenschen nur nach ihrem inneren Werte und erringt selbst durch eifrige Arbeit eine Vorzugsstellung in der menschlichen Gesellschaft. Erst so löst sich die Darstellung der Revolutionszeit in Kapitel 35—38 in die Einheit des Kunstwerkes auf.

#### Der realistische Kunstcharakter.

Reuters Meisterschaft liegt in der Zeichnung der Charaktere, die er dem Leben abgelauscht hat und mit köstlichem Humor nachbildet. Aus der Fülle prächtigster Charaktere verdienen hervorgehoben zu werden: der fleißige und treue Inspektor Hawermann und der reine Gefühlsmensch Bräsig, die Reuter unsterblich gemacht haben. Besonders Bräsig ist allen Reuterfreunden ans Herz gewachsen. In seiner menschenfreundlichen Gutherzigkeit wird er nicht müde, für andere zu sorgen. Weil er sich voll bewußt ist, seine Pflicht getan zu haben, fürchtet er sich vor niemandem und setzt sich in geradezu genialer Weise über gesellige Formen und Rücksichten hinweg. „Von Schämen ist bei mich mein Dag' nich die Red'", bemerkt er selbst ganz treffend. Daraus erklärt sich auch die verwegene Kühnheit in der Verwendung von Fremdwörtern: „Bräsig wußt' recht gaud, dat hei allerlei dummes Tüg mit de Frömwürd' anrichten ded, äwer hei hadd't sik einmal anwennt, funn't nich laten, hadd sin Plesir doran un scheerte sik wider üm de Welt nich.“ Ein köstliches Beispiel dafür ist Bräsigs Ausspruch: „Die große Armut kommt von der großen Powerteh her!“ Trotzdem wird er nicht zur lächerlichen Figur; das macht: das Große, Gesunde und Natürliche siegt bei ihm stets über das Nüchtere, Mangelhafte und Verkehrte. Von Kapitel zu Kapitel gewinnt Bräsig unser Herz durch seine Menschenliebe und unsere Achtung durch seine überlegene Urteilskraft und Menschenkenntnis. Um diese lebenswahren Charaktere rankt sich eine Auslese prächtiger Lebensbilder, von denen kurz genannt seien: der phlegmatische und einsilbige Jochen Nüßler mit seiner Lebensphilosophie: „Wat



soll Eener dorbi dauhn?“, der duldsame Pfarrer Behrens, „de of woll in weltlichen Dingen en gesunnen Rat gewen un 'ne hülprike Hand utreden funn“, und seine gutherzige, hülfreiche Gattin. Echt „nedderdütscher“ Volks-Typus ist neben Hawermann und Bräsig Hawermanns Schwester, Frau Nühler. In unverwüstlicher Arbeit und Schaffensfreude sucht sie die Langsamkeit ihres Gatten wettzumachen. Dabei ist sie immer guten Mutes und freimütig. Bei ihr ist alles echt, nichts ist Schein. „Gnedige Fru, nemen S' mi't nich äwel, wenn ik Plattdütsch mit Sei red'; ik kann wull en beten Hochedütsch, äwer 't is of dornah . . . Unserein stammt noch ut den ollen Sekulum, un ik segg ümmer, en blanken, tinnern Teller geföllt mi vel beter, as en sülwern, de nich sauber is“, bekennet sie offen zu Frau Frida. Das mecklenburgische Landvolk mit seiner herzugewinnenden Naivität und Treuherzigkeit vervollständigt das niederdeutsche Charakterbild. Im schroffen Gegensatz dazu steht der hochmütige Junker Axel und der heimtückische Pomuckelskopp. Die Verbindung zwischen beiden Gruppen stellen her Franz von Rambow und Hawermanns Tochter Luise.

Reuter stellt diese lebenswahren Typen auf den breiten Boden der Wirklichkeit. Diese Naturtreue der „Milieu-Zeichnung“ ist von besonderem Reize. Land und Leute Mecklenburgs in den 50er Jahren können wir aus keiner anderen Dichtung besser kennen lernen. Wir nehmen nur wesentliche Züge heraus. Das Landvolk ist nach Reuters Charakteristik geistig wenig gebildet, aber von gesundem Urteil in praktischen Dingen, mit Humor und gutem Mutterwitz begabt; vor allem treuherzig und arbeitsam. Da wir die Menschen in ihrer häuslichen Umgebung und wirtschaftlichen Tätigkeit belauschen, gewinnen wir auch einen Einblick in die Wohnung und Lebensweise; so schildert uns Reuter Jochens Hof (Kap. 2), Pastors Wohnstube (Kap. 3), die gemütliche Wohnstube im Winter (Kap. 7) und die Nühlersche Wohnstube zur Zeit der Aussteuer (Kap. 29). Auch die Landschaft steigt anschaulich hervor in Kap. 4: „Wid hen reden sijt de Släg' von einerlei Kurn bet an den blagen Holt! as en groten See in goldnen Morgensünnenstrahl dehnen sijt de Rappfeller hen; wide Weiden und Koppeln hargargen dat bunte Veih, un öwer de gräunen Wischen treden in schragen Tog de langen Reihen von Meihers in witte Hemds-



maugen. Allens it ut vullen Holt sneden, allens wirkt und schafft tausamen; un wo einer dat Og' hensleiht, dor süht hei up Rauh un up Seferheit, as sei de Rifdaum bütt . . .“

Aus dem Volkstum schöpft Reuter auch seine bilderreiche und behagliche Sprache. Das Niederdeutsche ist außerordentlich reich an plastischen und oft drastischen Vergleichen. Aus den von Paul Vogel angeführten Beispielen sei nur ein treffender Vergleich herausgehoben: „Pomuchelstopp slog den Arm üm sin Häuhning, dat sei beid utsegen, as wenn 'ne Körbs an 'ne Hoppenstang' tau Höcht ranken will.“ Auch die Neigung zur sentenziösen Darstellung ist mundartlich, wie wir auch bei Gotthelf, Auerbach und Rosegger sehen werden. Hervorheben will ich hier nur diese: De rugsten Fahlen warden de glattsten Pird; Wat den einen sin Uhl is, is den annern sin Nachtigall; Wenn ein Vogel des Morrns zu zeitig singt, denn frißt ihn des Abends die Kaß. —

Die Dorfgeschichte bilden später Storm („Schimmelreiter“) und Frenssen („Jörn Uhl“) zur norddeutschen Landschafts- bzw. Stammeskunst aus.

## b) Süddeutsche Erzähler.

Während der Norddeutsche ernst und verschlossen, zäh und unbeugsam ist, zeigt der süddeutsche Bauer leichteres Temperament, lebendigere und leidenschaftlichere Lebensführung. Diese leichter zu erfassende Art des Oberdeutschen ist auch wohl der Grund, daß in Süddeutschland die Dorfgeschichte zuerst entstand und dort auch heute noch in höchster Blüte steht. Bei den meisten der oberdeutschen Bauernschriftsteller verbindet sich mit ihrer Darstellung eine erzieherische Tendenz, d. h. sie decken das dörfliche Leben mit allen Schäden, Irrungen und Verkehrtheiten aus Liebe zum Volke auf, um den Schäden abzuhelpfen.

Zugleich mit der Entdeckung der Dorfpoesie erfolgt die Eroberung der Natur durch die Kunst. Während seit alters der Mensch und seine Schicksale Gegenstand und Mittelpunkt aller künstlerischen Darstellungen gewesen waren, so daß die Natur nur den Hintergrund oder Rahmen bildete, wagte es Stifter, das Verhältnis umzukehren. Damit gab er der Natur jene Bedeutsamkeit, wie wir sie in der neuen Literatur gewohnt sind.

## Adalbert Stifter.

A.: Heidedorf und Narrenburg. N.D. (Wallner) 1911. Narrenburg. Gr. (Wilhelm).

E.: Rudolf Fürst, Adalbert Stifter, Studien. D.D. 20. Ernst Bertram, Studien zu A. St.'s Novellentechnik. Dortmund (Ruhfus) 1907.

Gesamtthema: Der Übergang von der Romantik zum Realismus.

Von der Romantik geht auch der Dichter des Böhmerwaldes, Adalbert Stifter, aus, führt aber über sie hinaus und erstrebt eine Mischung mit dem Realismus. Seine Bedeutung liegt vor allem in der völligen Eroberung der Natur für die Dichtkunst.

Natur und Schicksal führten ihn der Romantik zu und machten ihn zum Gegner der Tendenzpoesie des „Jungen Deutschland“. Aber im Gegensatz zu ihren tendenziösen Künsteleien wurzelt seine Kunst in dem gesunden Boden seiner Böhmer Heimat. Die heimatische Scholle mit den machtvollen, aber doch in sanften Linien dahinstreichenden, von uralten Bäumen bestandenen Höhen des Böhmerwaldes erschloß ihm den Sinn für Natur und drängte ihn, das Gesehene mit Zeichenstift und Pinsel nachzubilden. Eine große Reihe von Gemälden bezeugt seine Begabung für Landschaftsmalerei. Hier offenbart er jene Meisterschaft, die Natur zu beobachten und ihre Stimmung zu belauschen, die wir auch in seiner Dichtung vor allem bewundern. Zur Naturbeobachtung und -phantasie drängte ihn seine versonnene und die Einsamkeit suchende Veranlagung. So saß er schon als Knabe träumend an der sonnigen Hauswand und sah auf das Dämmerblau des fernen Waldes oder freute sich an der bunten Pracht der Blumen und Steine, die er von seinen Wanderungen heimgebracht. Kein Wunder, daß Stifter zeitlebens der Naturwissenschaft und Landschaftsmalerei treu blieb. Erst Not und Schicksalsbedrängnis ließen ihn in der Poesie eine Trösterin finden. In rascher Folge hat Stifter dann in den Jahren 1840—48 in verschiedenen Zeitschriften und Almanachen eine Reihe von Erzählungen veröffentlicht, die er später zusammenfaßte und als „Studien“ herausgab. Aus ihnen sind die beiden folgenden Erzählungen genommen „Das Heidedorf“ und „Die Narrenburg“.

### Das Heidedorf (1840).

A.: Hndel 1228.

Hier taucht zum ersten Male in der Kindheitserinnerung seine Böhmerwald-Heimat auf. Eigenartig ist in dieser Erzählung die enge Verknüpfung des unschuldvollen Heidebewohners mit der heimischen Heide, der guten und reinen Menschen mit der noch unberührten Wildnis und die echt Rousseausche Auffassung von der Unschuld und Reinheit der mit der Natur verbundenen Menschen.

#### Inhalt.

Im Mittelpunkt der Naturbilder steht ein Jüngling, der, auf der Heide aufgewachsen, in die weite Welt hinauszieht, aber, auf irdisches Glück verzichtend, als schlichter Mensch zu den Seinen zurückkehrt, nachdem er seinen Dichterberuf entdeckt hat. — Auf der Heide entfaltet sich schon des Knaben dichterisches Phantasieleben. Die Heideeinsamkeit ist sein weites Reich, das seine Phantasie mit allen Wundergestalten belebt, sein Königreich, das er als Herrscher und Gebieter durchwandert. Hier wuchert seine Phantasie und erstarkt zu dichterischer Gestaltungskraft. Da ergreift ihn die Sehnsucht nach den Rätseln und Wundern des Lebens. Ohne Ziel wandert er nach schmerzlichem Abschied in die Welt hinaus. Als Mann, gekräftigt und gesättigt, kehrt er in die Heimat zurück. Reichtum und Wissen hat er in der weiten Welt erworben, aber sein Herz kam nicht zur Ruhe: das Namenlose, das nicht Wissenschaft, nicht Besitz, nicht Freundschaft und Liebe war, zog ihn zur Heide zurück. Dort geht ihm das Rätsel seines Lebens auf. Sie bevölkert sich wieder mit Gestalten wie einst, die ihn mit ernstesten, mit seligen Augen ansehen und ihm erzählen von Glück und Not. Er weiß jetzt, daß er ein Dichter ist. Die huntbewegte Welt, aus der er kommt, versinkt hinter ihm, als auf der Heide die Welt in ihm erwacht. Nur die Liebe zu seiner Braut fesselt ihn noch eine Weile an jene. Doch als die Eltern der Braut für ihren Eidam eine Lebensstellung in der Welt fordern, ist sein Leben entschieden. Es gehört fortan nur der Heide.

Charakteristik der romantischen Stimmungsnovelle.

Nicht nur die Einteilung in Kapitel und das Hervortreten des Erzählers — äußere technische Griffe, die er Jean Paul abschah — verraten romantischen Einschlag, sondern die ganze innere Technik,

wie das Fehlen der Spannungswirkungen, der kunstlose Aufbau und vor allem der lyrische Charakter weisen die Erzählung zur romantischen Kunst. Wie in Storms Immensee, dieser Musterdichtung einer feinen Stimmungskunst, tritt die eigentliche Handlung in dem Maße zurück, wie die Stimmungen sich in den Vordergrund drängen. Die Geschehnisse ziehen in wenigen Situationen vorüber. Abschied und Wiedersehen, die Unterredung mit dem Vater, der Empfang des geheimnisvollen Briefes, einzelne Andeutungen über das Weltleben des Heideknaben: das ist so ziemlich alles, was uns von der äußeren Handlung berichtet wird. Auch von einer seelischen Entwicklung, den schweren Seelenkämpfen des Helden, vernehmen wir nichts. Über alles hat sich der duftige Schleier der Stimmung gebreitet, der nur die Hauptpunkte freiläßt, ihre Verbindung aber verhüllt und dadurch der Erzählung den Reiz des Ahnungsvollen verleiht.

Echt romantisch ist ferner das phantastische Spiel des verträumten Knaben, seine Freude an der Sagenwelt, die ihm die Großmutter erschließt, das Sehnen in die unbekannte Ferne und sein Schwelgen in Stimmungen. Auch hier offenbart sich uns, wie in vielen Einzelheiten, ein Stück der romantischen Dichterseele Stifters selbst. Die farblose Zeichnung der Personen nach romantischem Muster ist ein Mangel des Romantikers.

Als lyrisches Element sind auch die Naturschilderungen zu werten. Sie treten so sehr in den Vordergrund, daß sie als die Hauptsache erscheinen. In der Tat liegt in ihnen der eigentliche Reiz dieser Erzählung. Hier offenbart sich die ganze Meisterschaft Stifters: eine feine Empfindlichkeit für Sinneseindrücke, ein Maler-auge für Licht und Farbe, naturwissenschaftliche Schulung, die das Wesentliche erfassen lehrt. Ein Musterbeispiel seiner Naturmalerei ist das Heidebild im Eingang unserer Erzählung. Auf dem Roßberg findet der Heideknabe die unberührte Heide, die der Dichter vor unser inneres Auge mit folgender Schilderung stellt: „Gesellschaft war im Übermaße da. Vorerst die vielen großen Blöcke, die seine Burg bildeten, ihm alle bekannt und benannt, jeder anders an Farbe und Gesichtsbildung, der unzähligen kleinen gar nicht zu gedenken, die oft noch bunter und farbenfeuriger waren... Dann war der Wacholder, ein widerspenstiger Geselle,



unüberwindlich zähe in seinen Gliedern, wenn er einen köstlichen, wohlriechenden Hirtenstab sollte fahren lassen oder Platz machen für einen neu anzulegenden Weg — seine Äste starrten rings von Nadeln, strotzten aber auch in allen Zweigen von Gaben der Ehre, die sie jahraus, jahrein den reichlichen Heidegästen aufstichteten, die millionenmal Millionen blauer und grüner Beeren. Dann waren die wunderbaren Heideblümchen, glutfarbig oder himmelblau brennend, zwischen dem sonnigen Gras des Gesteines oder jene unzählbaren kleinen, zwischen dem Wacholder sprossend, die ein weißes Schnäbelchen aufsperrten, mit einem gelben Zünglein darinnen — auch manche Erdbeere war hie und da, selbst zwei Himbeersträucher und sogar, zwischen den Steinen emporkwachsend, eine lange Haselrute. Böse Gesellschaft fehlte wohl auch nicht, die er vom Vater gar wohl kannte, wenn sie auch schön war, zum Beispiel hie und da, aber sparsam, die Einbeeren, die er nur schonte, weil sie so glänzend schwarz waren, so schwarz wie gar nichts auf der ganzen Heide; seine Augen ausgenommen, die er freilich nicht sehen konnte. — Fast sollte man von der lebenden und bewegenden Gesellschaft nun gar nicht mehr reden, so viel ist schon da; aber diese Gesellschaft ist erst vollends ausgezeichnet. Ich will von den tausend und tausend goldenen, rubinenen, smaragdenen Tierchen und Würmchen gar nichts sagen, die auf Stein, Gras und Halm kletterten, rannten und arbeiteten, weil er von Gold, Rubinen und Smaragden noch nichts sah, außer was der Himmel und die Heide zuweilen zeigte — aber von anderem muß gesprochen werden; da war einer seiner Günstlinge, ein schnarrender, purpurflüglicher Springer, der duzendweise vor ihm aufflog und sich wieder hinsetzte, wenn er eben seine Gebiete durchreiste — da waren dessen unzählbare Vettern, die größeren und kleineren Heuschrecken, in mischfarbiges Grün gekleidete Heiducken, lustig und rastlos zirpend und schleifend, daß an Sonntagen ein zitterndes Gesinge längs der ganzen Heide war — dann waren die Schnecken mit und ohne Häuser, braune und gestreifte, gewölbte und platte, und sie zogen silberne Straßen über das Heidegrab oder über seinen Filzhut, auf den er sie gern setzte — dann die Fliegen, summende, singende, piepende, blaue, grüne, glasflügelige — dann die Hummel, die schläfrig vorbeiläutete — die Schmetterlinge, besonders ein kleiner mit



himmelblauen Flügeln, auf der Kehrseite silbergrau mit gar anmutigen Äuglein, dann noch ein kleinerer mit Flügeln wie eitel Abendröte — dann endlich war die Ammer und sang an vielen Stellen; die Goldammer, das Rotkehlchen, die Heidelersche, daß von ihr oft der ganze Himmel voll Kirchenmusik hing; der Distelfink, die Grasmücke, der Kiebitz und andere und wieder andere. Alle ihre Nester lagen in seiner Monarchie und wurden aufgesucht und beschützt. Auch manch rotes Feldmäuschen sah er schlüpfen und schonte sein . . .“

Wir bewundern an diesen Naturschilderungen die geschickte Auflösung des Gesamtbildes in unendlich viele Elemente, den Sinn für das Charakteristische jeder Erscheinung und die Lebenstreue der Einzelbilder. Diese Vorzüge wurzeln in Stifters gesundem Wirklichkeitsinn. Es sind eben keine Phantasielandschaften, wie sie bisher von den Romantikern erdacht sind, sondern er stellt nur wirklich Geschautes dar: die Natur seiner Heimat, die er unzählige Male mit großem, liebevollem Dichterauge schaute. In innigen Zusammenhang mit ihr bringt Stifter die Geschöpfe seiner Phantasie; ihr Wesen soll uns aus der sie umgebenden Natur klar werden. Darin ist Stifter Realist. Johannes Schlaf zieht eine interessante Parallele zwischen ihm und der Düsseldorfer Schule: „Sie haben dieselben bildhauerisch-plastischen Momente, die diese Malerei von der Klassik übernommen, weisen dieselbe antike Akkuratheit und Prägung der Zeichnung und Kontur auf, dieselbe Reinheit und Strenge der Formen, aber wie in den Erzeugnissen jener Malerschule zeigen sie sich gemildert und beseelt durch ein romantisch-koloristisches Element . . .“ Auch in anderer Beziehung führt Stifter über die Romantik hinaus: Er weiß die der Natur inwohnende Stimmung nachzuschaffen, während die Romantiker in der Natur nur den Spiegel ihrer persönlichen Empfindungen und besonders dämonische Mächte sahen.

Eine ungewöhnliche Sprachkunst, die an Jean Paul und Goethe gebildet ist, befähigt ihn, die feinsten Stimmungstöne wiederzugeben und sie jeder Lage anzupassen. Ebenmaß und Reinheit in der Wahl der Wörter, der Bilder und des Satzbaus — geschult an Goethes klassischer Sprache — zeichnen ihn vor allem aus und machen seine Erzählungen zu den erlesensten Schmuckstücken deutscher Prosa.

## Die Narrenburg (1842).

A.: R. 4072. LfB. 1126—33. Hendel 1278.

A. und E.: Gr. (Gustav Wilhelm).

Unterrichtsziel: Eigenart der historisch-realistischen Novelle.

Inhalt: Der eigentliche Kern der historisch-realistischen Novelle „Die Narrenburg“ ist die Geschichte des Rotensteins und seiner Besitzer, der Herren von Scharnast. Mit dem Testamente des Hans von Scharnast eröffnet Stifter die Erzählung. Ein junger Naturforscher, der sich bei dem gemütlichen Wirt in der grünen Sichtau einquartiert und des Wirtes Töchterlein Anna liebgewonnen hat, entdeckt sich als Abkommen und Erben der herrenlosen Narrenburg. Zunächst lassen die Gespräche der Sichtauer ihn auf den Gedanken einer Verwandtschaft kommen. Ein Brief, den Heinrich — so heißt der Held der Erzählung — an seine Mutter sendet, soll die Aufklärung herbeiführen; aber bevor wir die Antwort erfahren, versetzt uns der Dichter mit Heinrich und seinem rechtskundigen Freunde Robert auf den Rotenstein. Hier enthüllt uns der halbverrückte Kastellan zusammenhanglos Teile aus der Geschichte des Geschlechtes. Die auffallende Ähnlichkeit Heinrichs mit einem Grafen Sirtus Scharnast, die den Kastellan zeitweise an einen rechtmäßigen Scharnast glauben läßt, bestätigt unsere Vermutungen. Volle Gewißheit erhalten wir dann nach der Rückkehr Heinrichs in die Sichtau durch den Brief der Mutter. Dann erfahren wir wieder einen Abschnitt aus der Vergangenheit: Heinrich liest als neuer Herr die Geschichte Jodoks. Mit der Vermählung Heinrichs und dem Einzuge in die Burg endet die Erzählung.

Quellen. Die Ruinenromantik geht auf die Lektüre Tiecks und Hoffmanns zurück. Letzterem dankt er wohl auch die andern romantischen Motive. So entstammt die fatalistische Gebundenheit der Herren von Scharnast der Romantik, im besonderen E. T. A. Hoffmanns „Majorat“. Die Schicksale der Herren von Scharnast werden durch die Bestimmungen, die der Ahnherr getroffen hat, geheimnisvoll beeinflusst. Von Geschlecht zu Geschlecht vererbt sich der Fluch der Narrheit, den er gerade durch seine testamentarische Bestimmung bannen wollte. Bei Hoffmann fand Stifter ferner einen Streit zwischen Brüdern um das Majoratsrecht, die Neigung des einen Bruders zur Frau des andern und das überraschende Auf-

treten eines Erben, der seine Ansprüche durch eine Urkunde erweist. Auch die astronomischen Neigungen Protops stimmen überein mit denen Roderichs. Gemeinsam ist beiden Erzählungen ferner der Kastellan, der in ein Verbrechen verstrickt ist und schließlich dem Wahnsinn verfällt. Ein großer Unterschied liegt aber in dem optimistischen Ausgang: Der letzte Sproß verbindet sich mit einem Mädchen aus dem Volke und begründet ein vom Fluche freies Geschlecht. Auch darin bedeutet trotz der engen Beziehungen zur Romantik die Erzählung einen Fortschritt, daß sie wirklichkeitsgetreuer ist. Diese realistische Note kommt dadurch hinein, daß Stifter viel Selbsterlebtes und Persönliches hineinträgt. Ohne Zweifel hat er sich in dem jungen Naturforscher und Kunstfreunde Heinrich selbst porträtiert; in seiner Leutseligkeit und dem Dämpfen der Affekte erkennen wir des Dichters Natur wieder. Ebenso werden zur Mutter Magdalena die Mutter Stifters und zur Jodok-Episode Fürst von Pückler-Muskau Vorbild gewesen sein. Vor allem kommt die Wirklichkeitstreue aber durch die genaue Schilderung des Schauplatzes hinein, der in der Heimat des Dichters zu suchen ist.

#### Die Kunstform der historischen Novelle.

Die Spannung wird vor allem durch die analytische Form der Erzählung bewirkt, d. h. durch die allmähliche, stückweise erfolgende Enthüllung des Zusammenhanges. Von einer losen Vermutung, deren Gründe aber auch verschwiegen werden, geht Stifter aus; es enthüllen sich auf der Burg in sprunghafter Folge einzelne Abschnitte aus der Geschichte des Hauses, bis der Brief der Mutter die Verwandtschaft bestätigt und die Geschichte Jodoks die letzte Lücke ausfüllt.

Diese ganze düstere Lebensgeschichte ist in einen freundlichen Rahmen gespannt, in die Liebesgeschichte Heinrichs mit Anna. Durch diesen wirksamen Kontrast wird das tragisch-düstere Geschick der Scharnasts erhellt und schließlich aufgehoben. Auch sonst spielt in der Technik der Gegensatz eine bedeutsame Rolle. So ist das Liebesidyll im Garten des Wirtshauses ein Gegenbild zur Ehebruchsszene Chelions auf dem Rotenstein. Der düstere Rotenstein mit seiner schaurigen Vergangenheit steht im schärfsten Gegensatz zum lieblichen Tal der Sickingen und dem frohen Treiben der Bewohner.

Die Naturbilder dienen auch hier wiederholt als Symbole der Stimmungen. So harmoniert mit der Liebeseligkeit das volle, stille, klare Mondlicht; Gewitter und unheimliche Schwüle erläutern die Seelenkämpfe des Grafen Jodoß.

Die Novelle ist übrigens ein Muster deutscher Formgefehltheit in ihrem Bilder-Enthüllen!

#### Zusammenfassung: Stifters Stilkunst.

Selten ist es uns vergönnt, so tief in das Wesen der Stilkunst einzudringen, wie wir es bei Adalbert Stifter dank der fleißigen Studie Bertrams vermögen. Es lohnt sich, den interessanten Ausführungen zu folgen.

Aus drei Momenten leitet der Verfasser Stifters Stilkunst ab: der Sonderheit des philosophischen Menschen, der künstlerischen Eigenart des rein malerischen Sehens und dem akustisch-rhythmischen Feingefühl des sprachlichen Musikers. Die Weltanschauung bestimmt vorzugsweise Stifters Novellistif, sein malerisches Erfassen der Welt wirkt sich in erster Linie in der Naturdarstellung aus, und das akustisch-rhythmische Gefühl kommt vor allem der Wortkunst, d. h. dem Periodenbau und der Wortbildung und Wortwahl, zugute.

#### Stifters Novellistif.

Entgegen der vielfach herrschenden Ansicht, daß in Stifter ein vormärzlich Wiener Optimismus das Grundgefühl bilde, weist Bertram aus Selbstzeugnissen des Dichters eine pessimistische Stimmungsanlage nach, aus der Stifter wie ein echter Romantiker sich um jeden Preis herauszuwinden sucht. Es ist das eigentliche tragische Lebensproblem der Romantik, das auch unsern Dichter quälte: Von dem trüben Weltbild, wie es sich ihm aufdrängt, kann er die Augen nicht wegwenden; anderseits ist er aber unfähig, den Anblick dauernd zu ertragen. Daher das Darüberhinauswollen um jeden Preis. Wer denkt hier nicht an Stifters Landsleute Lenau und Grillparzer, ferner an den unglücklichen Heinrich v. Kleist? — Die romantische Psyche kann dieser pessimistisch geschauten Welt gegenüber ein doppeltes Verfahren beobachten, das der Weltaneignung auf dem Wege des Assimilierens oder der Abwehr. Zu den weltflüchtigen Romantikern gehört Stifter.



Bestätigt wird dieses romantische Verhältnis des Dichters zur Umwelt durch Grundzüge unserer Novellen Heidedorf und Narrenburg: Verzicht auf äußeres Glück, das dem Selig erreichbar schien; die mit wehmütigen Erinnerungen sich tröstende Resignation eines gesunkenen Daseins und die alttestamentliche Unerbittlichkeit eines Geschlechtsfluches in der „Narrenburg“.

Die Kunst gibt dem romantischen Dichter Stifter die technische Möglichkeit, einem Weltbilde zu entgehen, dem er sich nicht gewachsen fühlt; sie soll ihm ein Reich der Ruhe und des Unangefochtenseins sichern vor der blindgrausamen Zufälligkeit da draußen. Aus diesem Grundstreben des Dichters ergibt sich seine Abneigung gegen Leidenschaften und seelische Spannungen überhaupt, sein Ringen nach Leidenschaftslosigkeit und das Dämpfen leidenschaftlicher Ausbrüche. Man hat Stifter daher den Sanatiker oder besser Romantiker der Ruhe genannt. Einzelne Aussprüche sollen erläutern, daß es mit Recht geschieht.

Stifter schreibt an seinen Verleger Heckenast (11. II. 58): „Heute wird wilde Lust gezeichnet, die die Welt bewegt, oder Leidenschaften und Erregungen. Das halten sie für Kraft, was nur klägliche Schwäche ist“; an denselben am 5. II. 53: „Leidenschaft ist verächtlich, darum die neuere Literatur häufig verächtlich.“ In der Schrift „Über das Genie“ heißt es: „Nur der unverständige Jüngling kann glauben, geniales Feuer brenne als leidenschaftliches... Der rechte Genius beruhigt sich von innen; nicht das hochaufschreiende Wogen, sondern die glatte Tiefe spiegelt die Welt.“ Und wenn er im „Hesperus“ ausruft: „O Ruhe, du sanftes Wort! — Herbstflor aus Eden! Mondschein des Geistes! Ruhe der Seele, wann hältst du unser Haupt, daß es still liege, und unser Herz, daß es nicht klopfen?“, klingt es nicht aus tiefstem Herzensgrunde des Dichters zugleich?

Daraus ergibt sich schon manche Eigenart der novellistischen Technik Stifters, die auf ein ‚In-die-Ferne-Rücken‘ der Außenwelt (eine Distanzierung) hinzielt. Allen Novellen ist in der Tat gemeinsam die offenkundige Absichtlichkeit, die Wirklichkeit mit ihren Menschen, Stimmungen, Leidenschaften, Schicksalen in eine möglichst weite epische Entfernung, ein idealisierendes Fernblau zu rücken. Zu diesem Zwecke hat Stifter einen eigenen Studententyp geschaffen:



Er stellt das menschliche Erleben und Handeln in eine breit ausgeführte besonders landschaftliche Zuständlichkeit. So in die ruhige Zuständlichkeit einer begrenzten Landschaft versflochten, werden die Menschen fast ein Teil der Natur; sie rücken in eine naturverähnlichende Ferne (Heidedorf). Außer dieser „naturalistischen (modalen) Distanzierung“, die das Einzelwesen durch die Umwelt erdrückt, wendet Stifter auch die zeitliche Distanzierung an, d. h. er verlegt die Leiden und Erlebnisse der Menschen in eine weite Vergangenheit. Mit sichtlicher Freude schildert er deshalb auch Kunst-erzeugnisse der Vergangenheit wie altmodisches Kunstgewerbe.

Demselben Zweck, die rauhe Gegenwart in die unendliche blaue Ferne zu rücken, dient die Rahmentchnik. Das Ineinander-schachteln der Handlung war ja schon bei den Romantikern ein beliebtes Kunstmittel, die romantische Verwirrung hervorzurufen; bei Stifter fließt sie aus der Liebe zur „dämpfenden Pedalwirkung des Rahmens“. Mit feiner Kunst sind die düsteren Lebensschicksale der Herrn von Scharnast (Narrenburg) in die geschichtliche Vergangenheit gerückt und, um sie weiter von der Gegenwart abzurücken, in den heiteren Rahmen sonnigen Gegenwartserlebens gespannt. Häufiger wendet Stifter die mildere Form dieser Technik an; so erscheint sie häufig als Vor- und Nachwort des Autors, Apostrophierung des Lesers und der Helden oder Kompositionsangabe. Einige Beispiele mögen das erläutern. Der Anfang des „Heidedorfes“ lautet: „Im eigentlichen Sinne des Wortes ist es nicht eine Heide, wohin ich den lieben Leser und Zuhörer führen will, sondern weit von unserer Stadt ein traurig liebliches Fleckchen Landes.“ Entsprechend schließt die Novelle: „So weit geht unsere Wissenschaft von Felix, dem Heidebewohner.“ Beispiele für Apostrophierung des Lesers sind am häufigsten. Als eine Art Praeteritio wirkt im Heidedorf folgende Stelle: „Fast sollte man von der lebenden und bewegenden Gesellschaft nun gar nicht mehr reden... Ich will von den tausend und tausend goldenen, rubinenen, smaragdenen Tierchen und Würmchen gar nichts sagen... aber von anderen muß gesprochen werden.“ Wie hier der Leser angesprochen wird, so der Held in folgender Stelle der „Narrenburg“: „Und so, du glückliches Paar, lebe wohl! Gott der Herr segne dich und führe noch unzählige glückliche Tage über

deinen Berg und die Herzen der Deinen empor!“ Kompositionsangaben enthalten diese Stellen: „Eine Tat müssen wir erzählen, ehe wir weiter gehen, und von seinem Leben noch entwickeln, was vorliegt — eine Tat, die eigentlich geheim bleiben sollte, . . .“ (Heidedorf). Noch deutlicher wird der Rahmen in der „Narrenburg“ mit dem geschichtlichen Teile verbunden: „Wir aber müssen von derselben scheiden, so gerne unsere Feder noch bei dem klaren, freien, heiteren Sichtauer Leben verweilen möchte. Allein der Zweck der vorliegenden Blätter führt uns aus dieser harmlosen Gegenwart, die wir mit Vorliebe beschrieben haben, einer dunklen, schwermütigen Vergangenheit entgegen; . . . Zu Ende versprechen wir wieder in die Gegenwart einzulenken und so ein dämmerndes, düsteres Bild, in einen heitern, freundlichen Rahmen gestellt, zur Ansicht zu bringen.“ Alle diese hier angeführten Stellen, Abarten der romantischen Ironie, entspringen dem romantischen Verlangen Stifters, den Stoff zu distanzieren d. h. durch das subjektive Hervortreten des Gestalters den Stoff in eine objektive Form zu rücken und ihn darin festzuhalten. Auch die Wahl der Namen (in der Narrenburg Sirtus, Prokop, Julian, Thelion usw.) dient bisweilen diesem Zweck, durch idealistische Fremdheit die Geschichte dem Gesichtsfeld zu entrücken.

Aus Abneigung gegen leidenschaftliche Erregungen und dem Verlangen nach seelischer Ruhe hat Stifter eine eigene Dämpfungs- und Verhelsingstechnik ausgebildet. Hierher rechnen wir seine Tendenz, tragische Lebensschicksale ins Optimistische umzubiegen oder doch allmählich in nebelhafte, oft deutungsreiche Zukunft verblassen zu lassen. In unsern beiden Erzählungen ist nach dieser Technik das tragisch gefährdete Leben der Helden in ein von innerem Glücke durchsonntes (Narrenburg) oder doch innerlich gefestigtes umgewandelt (Heidedorf). Heftige Gefühlsausbrüche werden selten laut; meist läßt der Dichter sie nur gedämpft anklingen. So hören wir nichts von den schweren seelischen Kämpfen, durch die Selig sich durchringen muß, als ihm die Wahl zwischen Liebe und Heimat gestellt ist. Ferner, der Jubel beim Wiedersehen zwischen Mutter und Sohn findet nur Ausdruck in den lapidaren Ausrufen: „Selig!“ „Mutter!“ (Bertram bezeichnet das treffend als Sermate-Wirkung.) Nur schritt- und stückweise ent-

schleiert der Erzähler deshalb leidensvolle Erlebnisse seiner Helden. „Er zitterte fast, nur um ein Haarbreit in der verdunkelten Seele des andern weiter zu forschen, um sie nicht noch tiefer zu zerrütten. Die Verrückung jener Gesetze, auf deren Dasein im Haupte jedes andern man mit Zuversicht baut, als des einzigen, was er untrüglich mit uns gemein hat, trägt etwas so Grauenhaftes an sich, daß man sich nicht getraut, das fremde Uhrwerk zu berühren, daß es nicht noch grellere Töne gebe und uns an dem eigenen irre mache“; „auch hat das Menschenherz eine natürliche Scheu, den dunklen Spuren eines andern nachzugehen, auf denen es zu Schuld und Unglück wandelte“: diese beiden Stellen aus der „Narrenburg“ geben zugleich die Begründung für diese Verschleiertechnik Stifters.

Aus der Berührungsfurcht, d. h. der Unsicherheit und Scheu des auf sich zurückgezogenen Menschen vor allem, was an „Menge“ zu gemahnen beginnt, erklärt der Verfasser glücklich auch die Figurensparbarkeit in Stifters Novellen.

Um Stifters Menschendarstellung, die man kurz undifferenzierte Proträtierung nennen kann, ganz zu verstehen, müssen wir noch dazu Stifters Kunstanschauung kennen lernen. Aus mehrfachen Äußerungen geht hervor, daß die Kunst ihm „Darstellung des Göttlichen (= Schönen) im Gewande des Reizes“ war (vgl. Aphorismus 1851 und „Über die Beziehung des Theaters zum Volke“ 1867). Somit sollen seine Menschen nicht die Breite der psychologischen Möglichkeit widerspiegeln, sondern nur ein tieferes, ethisches Leben in idealer Gestalt. Daraus ergibt sich zwanglos die Enge seiner nur-ethischen Weltbilder, die Neigung zu sittlicher Idealisierung und, wenn wir seinen Fanatismus der Ruhe hinzunehmen, die Gleichförmigkeit der Charaktere. In der Tat wählt Stifter fast nur Typen der stilisierten Leidenschaftlichkeit oder Leidenschaftslosigkeit, unversuchte Jugend, „blonde Tumpheit“ und lebensmüde Greise und vermeidet sichtlich die Entwicklung der Charaktere. Da es sich für Stifter ferner nicht darum handelte, ethische Licht- und Schattenverteilung wie im wirklichen Leben abzuschildern, sondern nur lichtvolle Höhenlagen, so ergibt sich eine große Armut der Gruppenmotive und das völlige Fehlen der Kontraste.

### Stifters Naturdarstellung.

Um Stifters Bedeutung für die Eroberung der Landschaft voll zu würdigen, müssen wir kurz die beiden zu Beginn des 19. Jahrhunderts herrschenden Formen der Naturschilderung kennen lernen, die romantische und die ornamentalische, klassische.

A. W. Schlegel hat die romantische Naturauffassung folgendermaßen bestimmt: „Die Natur soll uns wieder magisch werden, d. h. wir sollen in allen körperlichen Dingen nur Zeichen, Chiffren geistiger Intentionen erblicken, alle Naturwirkungen müssen uns wie durch höheres Geisteswort, durch geheimnisvolle Zaubersprüche hervorgerufen erscheinen, nur so werden wir in die Mysterien eingeweiht.“ In der Tat ist damit das Ziel der romantischen Naturdarstellung: Vergeistigung, Dämonisierung der Natur richtig angegeben. In ihrer Dichtung spricht tatsächlich die Natur in heimlichen Schauern, geheimnisvoll und bedeutsam zu dem Menschen. Auf diesem Wege gelangten die Romantiker zur phantastischen Unwirklichkeitslandschaft. Im Gegensatz dazu neigt Stifter zum realistischen Erfassen der Landschaft, wie er sie aus eigener Beobachtung kennt; er bekennt sich zur Naturtreue: „Freilich bin ich seit Kindheitstagen viel, ich möchte fast sagen ausschließlich mit der Natur umgegangen und habe mein Herz an ihre Sprache gewöhnt und liebe diese Sprache, vielleicht einseitiger als es gut ist.“ Zu diesem streng gegenständlichen Sehen erzog ihn dann das Studium der Naturwissenschaft. So sagt es Stifter im Nachsommer: „In der Naturwissenschaft war ich gewohnt geworden, auf die Merkmale der Dinge zu achten, diese Merkmale zu lieben und die Wesenheit der Dinge zu verehren“. Aus diesem Grunde widerstrebt ihm das romantische Stilideal. Offen erteilte er den „Männern des Schwulstes“ folgende scharffe Absage: „Sie gaben die Natur in und außer dem Menschen nicht so wie sie ist, sondern sie suchten sie schöner zu machen und suchten besondere Wirkungen hervorzubringen. Ich wendete mich von ihnen ab. Wem das nicht heilig ist, was ist, wie wird der Besseres erschaffen können, als was Gott erschaffen hat?“ In dieser Andacht zu dem Geschauten der Natur liegt der größte Gegensatz zur romantischen Phantastik. Man vergleiche die Behandlung gleicher Naturmotive bei den Romantikern und Stifter, etwa die beliebte Schilderung von Wolken-



erscheinungen. Der Romantiker Tieck z. B. legt in die Naturerscheinung eine Deutung, wenn er im Osterdingen schreibt: „Es ist gewiß etwas sehr Geheimnisvolles in den Wolken, und eine gewisse Bewölkung hat oft einen ganz wunderbaren Einfluß auf uns. Sie ziehen und wollen uns mit ihrem kühlen Schatten auf und davon nehmen, und wenn ihre Bildung lieblich und bunt wie ein ausgehauchter Wunsch unseres Innern ist, so ist auch ihre Klarheit das herrliche Licht, was dann auf Erden herrscht, wie die Vorbedeutung einer unbekannten unsäglichen Herrlichkeit.“ Nichts von Hineindeuten, sondern nur ganzes Erfassen der Natureigenart und Freude an ihren Formen und Farben offenbart sich in der Schilderung von Wolfenerscheinungen z. B. in Stifters Heidedorf: „Wohl stand wieder mancher Wolfenberg tagelang am südlichen Himmel, und nie noch wurde ein so stoffloses Ding wie eine Wolke von so vielen Augen angeschaut, so sehnsüchtig angeschaut, als hier — aber wenn es Abend wurde, erglühete der Wolfenberg purpurig schön, zerging, löste sich in lauter wunderschöne zerstreute Rosen am Firmamente auf und verschwand — und die Millionen freundlicher Sterne besetzten den Himmel.“ Durch seine Naturtreue hat Stifter die Natur entromantisiert.

Stifter stellt sich aber ebenso in bewußten Gegensatz zu der zweiten Art der verallgemeinernden stilisierenden Naturdarstellung, die in der ornamentalen Landschaft ihr Ideal sieht, und erstrebt eine feinere und reichere Farbentönung in Verbindung mit genauer Einzelzeichnung. So stellt er tatsächlich schon den Übergang von der „älteren Landschaft des Linienumrisses und der Linienperspektive mit gleichsam dekorativ dazu kommender Beleuchtung zu der modernen dar, welche alles Lineare im allgemeinen Fluidum des Lichtes sich auflösen läßt“<sup>1)</sup>. Stifter erkennt schon lange vor dem Impressionismus, daß das Licht, nicht die Linie das wesentliche Element des Landschaftsbildes ist. Darum strebt er nach reicher Abtönung der Lichtwirkungen und bevorzugt aus malerischer Freude an dem reichen Farbenspiel Sonnenauf- und -untergänge, Mondnächte und Gewitter; auch die Übergänge aus der Dunkelheit

---

<sup>1)</sup> Vgl. das äußerst lesenswerte Buch von Ragel, „Über Naturschilderung“<sup>3</sup>. München und Berlin (Oldenbourg) 1905 (Volksausgabe).



zum Licht und umgekehrt, bei denen ihn das vieltönige Spiel einer und derselben Lichtfarbe reizt, werden von Stifter mit Vorliebe gewählt. Als Beispiel für die impressionistische Freilichtzeichnung mag das oben angeführte Beispiel aus dem „Heidedorf“ dienen; die zweite Gruppe wird veranschaulicht durch folgende Naturschilderung aus der „Narrenburg“: „Öfter, wenn es die Berge zuließen, sahen sie noch auf die alte Burg zurück, und ganz spät, als schon längst die Sonne untergegangen und sie eben um einen Winkel in das Haupttal der Pernitz einbogen, rissen noch einmal die grünen Hügel auseinander und ließen den verlassenen Zauberberg durchblicken, wie er sahl gleich einem Luftbilde in der Dämmerung draußen hing — dann schob sich ein schwarzer Wald vor, sie flogen um die Ede, und das weitere Pernitztal nahm sie auf. Fröhlich rollten sie nun in der Nacht dem bekannten rauschenden Wasser entgegen, in die Enge des Tales zurückdringend... Es rückten die alten, wohlbekannten Berghäupter immer finsterer und immer größer an dem Wagen vorbei, und die Freunde kamen erst an der Häusergruppe an, da wieder der Mond, aber nun ein abnehmender, über derselben stand und den sahlgrauen Schimmer auf die Dächer legte, da der Staubbach wieder Diamanten warf und die Gräser Perlen hielten. Auch in der Pernitz rührte sich das zerflossene Silber, und auf dem Waldblau stand der ruhige, feste Glanz, aber alle Fenster des ganzen Hauses waren schwarz...“

So hat Stifter über beide Typen landschaftlicher Zeichnungen hinausgeführt, ja ein bedeutames Stück moderner Landschaftskunst vorausgenommen.

#### Stifters Sprache.

Von den drei Stilelementen der romantischen Kunst: Mystik, Bildlichkeit und Archaismus ist die Neigung zur mystischen Unklarheit bei Stifter wenig zu spüren; sie widerstrebt geradezu seinem Lebensprinzip. „Seit meiner Kindheit ist es mir eigen gewesen, nach Klarheit zu streben, in der Jugend nach Klarheit in den Dingen, später nach Klarheit in mir. Unklarheit in mir selber ist mir das peinigendste Gefühl“, schreibt er an Heckenast am 31. X. 61. Dagegen ist er in der Bildlichkeit des Ausdrucks, besonders in der Verwendung des Gleichnisses mit der romantischen Kunst, die ja durch die Bildlichkeit am besten der Welt und ihren

Erscheinungen die erstrebte Bedeutsamkeit verleihen konnte, eng verwandt. Alles Vergängliche ist schließlich dem Romantiker nur ein Gleichnis für ein Universum im Innern. Darum bevorzugten die Romantiker die Bildlichkeit und besonders das Gleichnis. Hier ist Stifter der Erbe der Romantik, aber zugleich bildet er das Gleichnis mehr realistisch, als rein malerisches Gleichnis weiter. Dabei ist ihm Jean Paul Vorbild, an dessen Gleichnisjuwelen er sich bildet. Dafür einige Beispiele aus dem Heidedorf: Die Großmutter des Heideknaben „zeigte gleichsam wie eine mächtige Ruine rückwärts auf ein denkwürdiges Dasein“. Ihre Redeweise zeigte „etwas Fremdes, gleichsam Morgenländisches“. Die Halme des Kornes standen „so dünne, so zart, die wolligen Ähren pfeilrecht empor streckend, wie ohnmächtige Lanzen“. Aus der Narrenburg entlehnen wir folgende Beispiele: Er war „von fern anzusehen wie ein wandelndes Kreuz“. „Er hat sich im Alter den Bart wachsen lassen, wie einer der heiligen drei Könige.“ „Im Rücken der Häuser glühten die Felsen, und wie flüssiges Gold schwamm die Luft über all den grünen Waldhäuptern weg.“ Die ganze Ausdrucksweise ist geradezu mit anschaulichen Bildern getränkt, die ihre verdichtete Form vielfach in Beiwörtern finden.

Romantisch ist auch eine differenzierte Empfindungsweise, die Farbe und Klang, Form und Duft und Licht zu seltsamen Gesamtimpressionen kombiniert. Tieck, Hoffmann und Brentano kennen schon diese Technik der *audition colorée*<sup>1)</sup>, über die Jean Paul eingehend sich ausdrückt in der Vorschule: „Für Gefühl und Geschmack haben wir wenig Einbildungskraft, für Geruch . . . noch weniger Sprache . . . unsre poetische Phantasie wird schwer eine hörende, daher muß man musikalische Metaphern, um mit ihnen etwas auszurichten, vorher in optische verkörpern, wie denn schon die eigentlichen Ausdrücke: hoher, tiefer Ton das Auge ansprechen . . . Das Auge ist das Hörrohr der akustischen Phantasie.“ Beispiele dieser Synästhesie finden sich in der Narrenburg vereinzelt: „Ein anderer Stern blüht noch so lebhaft, als solle man in der Stille sein Knistern hören können.“ „Die Waldhöhen standen in einem wahren Lauffeuer von Singen und Schreien der Vögel.“ Sie sind sonst, wie Bertram nachweist, häufig bei Stifter.

<sup>1)</sup> Vgl. zu diesem künstlerischen Problem S. 188/189.

Die romantische Neigung zu archaisierender sprachlicher Färbung ferner begegnete sich mit Stifters Stilprinzip des Distanzierens. Meist beschränkt sich der Dichter auf sparsame Verwendung altertümlicher Wörter und Wortverbindungen, wie Eiland, Gewinnst, Lesung, absichtlich, lustwandeln, demohngeachtet, geliebt es Gott, es grinsete. Sie wirken nicht gerade antiquarisch, geben aber doch einen Hauch leichten Vergilbens und tragen die Farben der Verwitterung auf. Denselben Zwecke dienen die biblischen und homerischen Wendungen und mundartlichen Eigenarten. Damit stimmt durchaus das Meiden der Fremdwörter. Sie geben bezw. wahren die zeitliche Distanz, die dem „sonntäglichen Fürsichsein seiner epischen Welt durchaus gemäß erscheint“.

Damit ist aber der Einfluß der Romantik noch nicht erschöpft. Auch die ganze sprachliche Rhythmik und die Klangfarbe seiner Prosa ist sichtlich nach Jean Paul gebildet. Wie bei den Romantikern beobachten wir die ungeduldig drängende Folge sich überstürmender Sätze, in denen die Grenzlinien der Zeichensetzung verwischt sind und parallele Ausdrücke der Stimmung gehäuft werden. Auch die Auflösung des Satzes in verschwimmende Unbestimmtheit ist romantisch. Als Muster dieses Stiltyps führt Bertram folgende charakteristische Schilderung aus der „Sonnenfinsternis“ an: „Hatte uns früher das allmähliche Erblaffen und Hinschwinden der Natur gedrückt und verödet, und hatten wir uns das nur fortgehend in eine Art Tod schwindend gedacht: so wurden wir nun plötzlich aufgeschreckt und emporgerissen durch die furchtbare Kraft und Gewalt der Bewegung, die da auf einmal durch den ganzen Himmel ging: die Horizontwolken, die wir früher gefürchtet hatten, halfen das Phänomen erst recht bauen, sie standen nun wie Riesen auf, von ihrem Scheitel rann ein fürchterliches Rot, und in tiefem, kaltem, schwerem Blau wölbten sie sich unten und drückten den Horizont. Nebelbänke, die schon lange am äußersten Erdsäume gequollen und bloß mißfarbig gewesen waren, machten sich nun geltend und schauerten in einem zarten, furchtbaren Glanze, der sie überlief. — Farben, die nie ein Auge gesehen, schweiften durch den Himmel; — der Mond stand mitten in der Sonne, aber nicht mehr als schwarze Scheibe, sondern gleichsam halb transparent, wie mit einem Stahlschimmer überlaufen, rings um ihn kein Sonnenrand,

sondern ein wundervoller, schöner Kreis von Schimmer, bläulich, rötlich, in Strahlen auseinanderbrechend, nicht anders, als gösse die oben stehende Sonne ihre Lichtflut auf die Mondeskugel nieder, daß es rings auseinanderspizte — das Holdeste, was ich je an Lichtwirkung sah!“ ... Hier zeigen sich die wesentlichen Merkmale dieser romantischen Sprachtechnik: das allmähliche Anwachsen der langhinrollenden Perioden mit den Übersteigerungen der Nebensätze oder paralleler Satzglieder, bis eine gewisse physische Spannung erreicht ist, ein Bedürfnis nach der lösenden Wendung des Hauptsatzes. Diese parallelisierende Sprachtechnik bedient sich der Wiederholungen und Anakoluthe, wobei die romantische Lieblingsinterpunktion, der Gedankenstrich, besonders bevorzugt wird. Die Übertürmung der Periode wird sinnfällig gemacht durch die Wahl akustisch belebter Klangelemente, d. i. der daktylischen Rhythmen, der präsentischen Partizipialformen und der Superlative, und das Streben nach akustischen Reizen in der Auseinanderfolge der Vokale und Konsonanten (z. B. der Alliteration und Assonanz). Die bewußte Annäherung an Goethes typisierende Sprechweise nimmt schließlich dem Sprachstil Stifters die romantische Farbigkeit und rhythmische Belebtheit; der Satzbau wird einfach und oft eintönig. Eine gewisse Höhe erreicht Stifters Novellenkunst noch im Nachsommer, der an die ruhige Reinheit Goethes heranreicht.

## Jeremias Gotthelf.

(Deckname für Albert Bitz.)

### Uli der Knecht.

A.: R. 2333—35 (Ferd. Vetter). Hendel 1154—1158.

Albert Bitz, der Pfarrer von Lüzelflüh im Emmental (1797—1854), ist neben seinem ältern Landsmann Pestalozzi der erste, der mit innerer Notwendigkeit seine Erzählungen im Schweizer Volk spielen läßt, weil er Lehrer und Erzieher seines Volkes, nicht nur ihr Schriftsteller sein will. Er führt in seinen Dorf- und Bauerngeschichten mit rücksichtsloser Offenheit dem Volke die Schäden und Säulnisse in Volksbräuchen und -sitten vor, um es auf eine höhere Stufe der Sittlichkeit und Gesundheit zu erheben.



Als wahrer Seelsorger und Volksfreund bewährt er sich besonders in der Dorfgeschichte „Uli der Knecht“.

Unterrichtsziel: Der realistische und didaktische Charakter der Dorfgeschichte.

Inhalt: Den Mittelpunkt bildet der Aufstieg des Knechtes Uli zum Pächter eines Gutes. Der „Held“ ist im Grunde ein ziemlich unbedeutender Mensch, der dazu anfangs zu Ausschweifungen neigt. Im Bodenbauer Johannes findet er einen wohlwollenden und weisen Herrn (Meister), der ihn allmählich zur Besinnung bringt und nach mancherlei Mißerfolgen auf den guten Weg leitet. Siegreich besteht er alle Anfeindungen seiner Natur und Verlockungen seiner Umgebung. Da stellt sich unvermerkt ein neuer Feind ein: der Geiz, der ihn sein Erspartes mit Verlust ausleihen läßt und schließlich in ein anderes Diensthaus, die „Glungge“, als Meisterknecht führt. Hier hat er mit außerordentlichen Schwierigkeiten gegen die Lotterwirtschaft des Bauern und seiner Knechte zu kämpfen, aber siegreich widersteht er auch hier. Durch Fleiß und Redlichkeit weiß er alle Hindernisse zu beseitigen. Da droht ihm die größte Gefahr: er gerät in die Neze einer gefallsüchtigen und herzlosen Dirne, der Meistertochter Elisi. Doch im entscheidenden Augenblick rettet ihn das Schicksal, das die Geliebte einem ihrer würdigen Liebhaber, dem prahlerischen Baumwollenhändler, zuführt. Jetzt erst erkennt er die für ihn bestimmte Gattin in dem armen Vreneli, das er dann als Lehenbauer in der Glungge heimführt.

Gestaltung. Die Idee. Nach der eigenen Erklärung verfolgt Gotthelf mit seiner Schriftstellerei den Zweck, dem Volke den Glauben an die eigene Kraft, an die Vervollkommnungsfähigkeit jedes Menschen und der menschlichen Gesellschaft zu wecken, aber den Leuten ihre Pflicht und ihr Tagewerk nicht allzu leicht zu machen. Darum läßt er einen unbedeutenden Knecht einen langsamen und mühsamen Weg zu einem immer noch bescheidenen Glücke zurücklegen. Zugleich löst er das soziale Problem einer Durchbrechung der herkömmlichen Ordnung durch persönliche Tüchtigkeit. Ferner zeigt er den Weg zur Versöhnung sozialer Gegensätze. Von den Herrschaften verlangt er eine menschenwürdige Be-



handlung der Dienstboten, fordert dafür aber auch von diesen vollste Pflichterfüllung und Diensttreue.

Der Aufbau. Die Entwicklung Ullis vom Knechte zum Pächter wird in synthetischer Form streng realistisch durchgeführt, und zwar katastrophisch, d. h. der Held überwindet die in steigendem Maße wachsenden Schwierigkeiten, bis er in der Liebesaffäre mit Elisi die Krisis erlebt. Die Pacht des Gutes und die Werbung um Dreneli bilden die Lösung (Katastrophe). Die äußere Einteilung in Kapitel mit Inhaltsüberschriften und die Kompositionsverhandlungen mit dem Leser stammen noch aus der Romantik.

Um diese Entwicklung gruppiert der Dichter eine Fülle urwüchsiger Bauerngestalten. Sie sind z. T. wirksam durch Kontrastierung beleuchtet. Neben dem rechtschaffenen und edelmütigen Meister Johannes steht die weniger großmütige Hausfrau und die Schar leichtsinniger und eitler Dienstboten. In scharfem Gegensatz zu dem Geiste des braven Bauernhauses steht der Egoismus im Hause Joggelis, des Glunggenbauers. Wie im Hause des Johannes alles Fortschritt und Aufstieg war, so ist in der Glungge Verlotterung und Verkommenheit. Joggeli ist das Schreck- und Zerrbild eines Meisters, ein richtiger Tyrann, der die schlechten Elemente um sich hält und die guten durch Mißtrauen und Spionage verdirbt oder doch entmutigt. Die Zerstörer des Familienwohlstandes und die Zuchttruten der Alten sind die Kinder Johannes und Elisi. Sie stellen eine widrige Spielart des Bauernstandes dar, das Herrenbauerntum, das sich von ferniger und ländlicher Sitte und Beschäftigung abgewandt hat und vermeintlich vornehmeren Lebensformen huldigt, aber in Wirklichkeit nur lächerlich wirkt. Einen ihrer würdigen Gatten findet Elisi in dem hohlen Prahlers und Spitzbuben, dem Baumwollenhändler. Einen hellen Lichtschimmer lassen nur zwei Personen in dieses Bild der Verwahrlosung fallen: die rechtliche Frau Joggelis und ihre Nichte Dreneli. Wie sie neben dem Haustyrannen für den tüchtigen Meisterknecht unbeirrt eintritt und schließlich ihm und der Nichte zum Ziele verhilft, das sichert ihr die Zuneigung des Lesers. Die Entwicklung des Liebesbundes, die frei von jeder unwahren Sentimentalität ist, wird jeden Kunstverständigen fesseln. Es offenbart sich eine große

Meisterschaft in der Darstellung, „wie aus gegenseitigem Wohlgefallen an äußerer und innerer Tüchtigkeit sich eine herzliche Neigung bildet, wie diese Neigung, durch eine Verirrung Ulis gekreuzt, bei Dreneli in eine stille Trauer umschlägt, die sich aber nach außen selbstbewußt hinter einer angenommenen Rauheit und Knappheit verbirgt, wie der reuig Wiederkehrende auf den gekränkten Stolz der Jungfrau trifft, die den ersten Kuß mit Kraken und Kneifen erwidert, bis dann auf ein offenes Schuldbeständnis Ulis das lange verhaltene Gefühl in frampfhafte Schluchzen ausbricht“. Das ist in der Tat des größten Dichters würdig.

Mit Naturwahrheit und oft erschreckender Deutlichkeit wird ferner das Bauernleben geschildert: Einzelne Szenen wie die Mistloch-Affäre übertreffen selbst noch den Naturalismus. Offen deckt Gotthelf als Sozialreformer die Mißbräuche auf im Dorfleben und sucht schwindende Volksbräuche der guten Zeiten wieder zu beleben. So werden uns geschildert der Kiltgang, das nationale Hurnußspiel, Hochzeitsbräuche, das Kapiteln im Stübli, Dienstbotenwohnungen u. a. Die erzieherische Tendenz tritt vor allem in der volkstümlichen Spruchweisheit und den pastoralen Ermahnungen deutlich hervor; so verbreitet er sich über falsche Scham, unglückliche Ehen, Frühheiraten, Bedeutung des Gottesdienstes, über den guten Namen, gute und böse Engel, Befleckung der guten Werke durch Eigennutz, Suchen nach eigennützigen Gründen bei andern, Überwinten, Rückfälle, Menschenfurcht unaufdringlich und doch überzeugend. Wie in dem lehrhaften Ton, so ist Gotthelf volkstümlich in dem Humor, der vor allem zur Geltung kommt in der Liebesaffäre mit dem Baumwollenhändler im Seebade (S. 348), der Modenschau Elisis und Trinis (280—287), der Paresöli-Affäre auf dem Heuwagen (S. 270 ff.) und der köstlichen Müntschi-Szene (S. 400).

Ebenso realistisch ist die dem Dialekt angeglicheene Sprache, die eine Fundgrube für Sprachforscher ist.

„Man kann heute noch seine helle Freude an dieser lebenswahren und liebenswürdigen Erzählung haben, die an treuherziger Kraft des Ausdrucks, an Fülle der poetischen Bilder ihresgleichen sucht und in der ein Reichtum an Liebe und Verständnis für das

Volk, an schlichter praktischer Weisheit und echter ferniger Frömmigkeit liegt.“ (v. Strauß u. Torney.)

## Berthold Auerbach.

### Barfüßele.

A.: R. 5491—93 (Wolbe). Hendel 2317—2319.

Wie die Schweizer Dorfgeschichten Gotthelfs, so lenkten auch die Schwarzwälder Dorfgeschichten (1843) des feinen Doktrinärs Auerbach die Aufmerksamkeit der kultivierten Welt auf den der Natur noch näher stehenden Stand des Bauern. Man begrüßte sie als Wegweiser, die von der Unwahrhaftigkeit der Romantik und von den Spöttereien und dem geistreichen Phrasentum des „Jungen Deutschland“ zur Schlichtheit und Natürlichkeit zurückführten. Berühren sich beide auch in dem Stoff, so sind doch die Unterschiede sehr groß schon in der Tendenz. Während Gotthelf nur für die Bauern seiner Heimat als Volksprediger und Sozialreformer schrieb, wendet Auerbach sich als Philosoph an weitere Kreise, um auch ihre Aufmerksamkeit auf die Urwüchsigkeit und Schönheit des Volkes zu lenken und die Rückkehr zur Natur zu predigen. Sonst verfolgt auch er die Ziele der Volkserziehung wie Gotthelf, Rosegger und Tolstoi, der unserm Dichter ausdrücklich die Anregung zu seiner Weltmission zuschreibt. Als Volkslehrer und Heimatfreund tritt Auerbach besonders in der Dorfgeschichte „Barfüßele“ hervor.

Unterrichtsziel: Die Eigenart der idealisierten Dorfgeschichte.

Der Stoff. Der Erzählung liegen wirkliche Begebenheiten zugrunde. Bei einem Besuche, den Auerbach einem Stuttgarter Schulfreunde abstattete, erzählte ihm eines Morgens dessen verwitwete Schwester: In La Pérouse, einem hugenottischen Dorfe, seien schnell nacheinander die Eltern von zwei kleinen Kindern gestorben. Die Kinder hätten es nicht glauben wollen, daß die Eltern tot seien; jeden Morgen seien sie nach dem Elternhause gegangen und hätten dort angeklopft. Dieser Bericht gab dem Dichter das Problem: Was ist aus diesen Kindern geworden? Dami und Amrei nennt er die beiden Waisenfinder, deren wunderbare Le-

benschicksale er schildert. Amrei, ein tiefsinniges Wunderkind — sie redet manchmal zu altflug — wird eine Bauernmagd und schließlich die Gattin eines reichen Bauernsohnes. Wie in Goethes Hermann und Dorothea tritt sie als Fremde zunächst ein und wird dann als Tochter aufgenommen.

Ursprünglich wollte er die Erzählung „Aschenputtel“ nennen. In Erinnerung an ein Dienstmädchen, das einmal mit 14 Paar Stiefeln erschienen war, da sie die als Geschenk überwiesenen Schuhe nie angezogen hatte, sondern barfuß gegangen war, nannte er sie „Barfüßele“.

Damit verband er die Lebensgeschichte Damis, die er ebenfalls der Wirklichkeit entlehnte. So erfuhr er von einem Mädchen, das ihrem Bruder all ihr Hab und Gut opferte; dieser aber, ein Taugenichts, ging nach Amerika. Von eigenem Reize ist trotz mancher Mängel die anschauliche Naturwahrheit und in der Schilderung der Kinderzeit die liebevolle Versenkung in das einsame Kindergemüt.

### Gestaltung.

a) Gang der Erzählung. Amrei (Anne-Marie) und Dami (Damian) waren 7 bezw. 6 Jahre alt, als die Eltern, der Josenhans und seine Frau, einer türkischen Krankheit erlagen. Der vom Gemeinderat von Haldenbrunn zum Vormund bestellte Rodenbauer, in dessen Diensten Josenhans gestanden hatte, gab das Mädchen der schwarzen Marann, einer einsamen und eigenbrötlerisch lebenden Witwe, die ein lebendiges Wesen um sich haben wollte, und den Knaben dem Krappenzacher in die Pflege. Unter der Einwirkung der verschiedenartigen Erzieher und Lebensumstände entwickelten sich die Kinder ganz verschieden: Amrei wurde ein troziges und zugleich träumerisch-phantastisches Kind, Dami dagegen ein unselbständiger, weinerlicher Knabe. Zwei Ereignisse in dieser frühesten Zeit blieben in der Erinnerung der Waisenkinder haften: die Begegnung mit der Landfriedbäuerin, die der Amrei einen Anhenker (einen Schwedendukaten als Anhänger) schenkte, und der Versuch des Oheims aus Gluorn, die Kinder mit nach Amerika zu nehmen.

Um sich selbständig durch das Leben zu schlagen, nahm Amrei



die Stelle einer Gänsehüterin beim Rodenbauern an, die ihr Gelegenheit gab, über Lebensrätsel zu grübeln und die Phantasie kühn zu entfalten, aber auch den Hang zur Einsamkeit verstärkte. Sowohl die mißachtete Stellung wie der Verkehr mit der immer seltsamer werdenden Marann bewirkten, daß alles im Dorfe sie mied und spöttisch „Barfüßele“ nannte. Eine bemerkenswerte Wendung trat ein, als der jungvermählte Rodenbauer Amrei als Stütze ins Haus nahm und Dami, der bis dahin stets die Zielscheibe allgemeiner Neckerei im Dorfe gewesen war, Knecht beim Scheffennarren von Hirlingen wurde. Nur in einer Beziehung änderte sich beim Barfüßele nichts: sie ging fast immer barfuß; dennoch ließ sie sich bei jedem halbjährlichen Lohne die bräuchlichen Rahmenschuhe geben und stellte sie unberührt in ihrer Kammer auf. Die unverdrossene Pflichterfüllung und die an der Marann und dem Dami geübte Wohltätigkeit erfüllte sie mit innerer Freudigkeit. Weniger Glück hatte Dami; durch eine Feuersbrunst, die den Hof des Scheffennarren in Asche legte, verlor er sein Hab und Gut und seine Stellung. Nach kurzem Dienste beim Kohlenmathes wanderte er nach Amerika aus, von wo er aber nach kurzer Dienstzeit beim Oheim wieder heimkehrte. Inzwischen war ein großes Glück bei Amrei eingekehrt: sie war auf einer Hochzeit in Endringen zu einem Unbekannten in Liebe entbrannt; es war der Sohn des Landfriedbauern, Johannes, der zum Barfüßele eine innige Zuneigung empfand, aber fortging, als er erfahren, daß Amrei eine Magd sei. Das alles lesen wir erst in der folgenden Szene, die uns an einen andern Schauplatz versetzt, nach Zusmarshofen in das Gehöft des Landfriedbauern. Die Szene beginnt mit dem Gespräch zwischen dem Sohne Johannes, der auf die Brautschau geschickt wird, und der Mutter. Humoristisch wirkt die Anweisung der Mutter, die dem Sohne alle die Wahrzeichen einer guten Frau aufzählt. Vom Vater ist Johannes an den Krappenzacher gewiesen, der mit dem Rodenbauer verhandelt, um dessen Schwester Rosel dem Freier anzubieten. Auf diese Weise kommt der unbekannte Geliebte in das Haus des Rodenbauern. Die weitere Entwicklung sieht man voraus: in dem Maße wie der Brautwerber sich von der heuchlerischen Rosel losmacht, wendet er seine Liebe dem Barfüßele zu, dessen echte und warmherzige Art ihn fesselt. So geloben sich beide



Liebe und Treue. Voll Seligkeit reiten sie der Heimat zu, ganz von ihrem Liebesglück erfüllt.

Doch das große Glück wird noch getrübt, zunächst durch den Tod der schwarzen Marann, dann durch die schwere Sorge, ob die Eltern der Wahl des Sohnes zustimmen würden. Ein schlaues erdachter Plan und der Zufall helfen auch darüber hinweg. Es gelingt dem Barfüßele, das allein ins Elternhaus des Johannes gegangen war, die Eltern durch die ehrliche und natürliche Art gleich einzunehmen. Ja, in der Folgezeit überbieten sich beide, Amrei zu beschenken. So kehrt das Glück mit ihr ein, das durch ein Töchterlein Barbara gekrönt wird. Johannes aber nannte sein Töchterlein „Barfüßele“. Gestützt und geleitet von Amrei, hat sich auch Dami schließlich zum Glück durchgerungen.

b) Die Komposition im einzelnen.

Vergleichen wir Auerbachs „Barfüßele“ mit Gotthelfs „Uli der Knecht“, so fällt uns vor allem hinsichtlich des Stoffes auf, daß in unserer Dorfgeschichte verhältnismäßig wenig aus dem Bauernleben berichtet wird und das dörfliche Leben eigentlich nur für die Charakterentwicklung Amreis von Bedeutung ist. Nur spärlich fließen die Nachrichten über Volksitten, wie Hochzeitsbräuche und Trinksitten; wenig erfahren wir auch vom Volkscharakter der Schwarzwälder. Schließlich könnte die Geschichte auch mit kleinen Änderungen in jeder anderen Kleinstadt spielen. Auffallend gleichen sich aber die Handlungen, nämlich der Aufstieg der Helden in eine höhere Gesellschaftsschicht, den sie fast ausschließlich ihrem zielbewußten und sittlichen Streben zu danken haben. Die Idee soll offenbar — eine weitere Übereinstimmung — in beiden Erzählungen volkserzieherisch wirken. Sonst meidet Auerbach den Predigerton in den didaktischen Erwägungen, wählt vielmehr im allgemeinen die philosophische und poetische Form in den Lebensweisen. Manche feinen Doktrinen spricht Auerbach durch den Mund der alten Marann und der Landfriedbäuerin aus, manche verhüllt er in der Rätselpoesie der Kinder und der Liebenden. (Vgl. S. 236 ff.)

Im Mittelpunkt der Erzählung steht die Charakterentwicklung der frisch-gesund und mutvollen Amrei, welche die eigentliche Handlung bildet. Ihre Lebens- und vor allem Charakterentwicklung wird in synthetischer Form erzählt und zwar katastrophisch

nach dem Gesetze der Spannung und Lösung. Die Klage der verwaisten Kinder und ihre Begegnung mit dem Landfriedbauern bilden die Vorbereitung zur Handlung (Exposition). Aus diesem Zustande der Ruhe in den Lebenskampf versetzt sie der Beschluß des Gemeinderats, Amrei in die Pflege der Marann zu geben (erregendes Moment). Als Gänsehirtin beim Rodenbauer und als Magd beim jungen Rodenbauer bildet und festigt sie in der Einsamkeit der Natur und in der bitteren Dienstpflcht ihre selbständige und träumerische Natur (steig. Handlung). Die Liebe zu dem geheimnisvollen Schimmelreiter bildet den entscheidenden Wendepunkt (Höhepunkt). Als größte und gefährlichste Gegnerin tritt jetzt ihre Nebenbuhlerin Rosel auf, die sie aber durch ehrlichen Kampf bezwingt (fallende Handlung). Nur ein großes Hindernis muß sie noch zum Glücke überwinden: die Abneigung der Eltern des Geliebten. Aber auch hier siegt ihr charaktervolles, zielbewußtes Handeln (Katastrophe).

Zur wirksamen Beleuchtung dieser Charakterentwicklung werden um Amrei die übrigen Charaktere gruppiert. Besonders die Entwicklung des Bruders Dami, der ein unselbständiger, unentschlossener und weinerlicher Knabe ist, läßt die charaktervolle Selbständigkeit der Heldin in richtigem Lichte erscheinen. Der Vergleich mit der alten Erzieherin, der alten Marann, zeigt die Neigung Amreis zur Einsamkeit als gesund und förderlich im Gegensatz zur verderblichen Eigenbrötelei jener. Am meisten aber lernen wir die Gradheit und Ehrlichkeit Barfüßeles durch den Gegensatz zur vollendeten Heuchelei der Rosel kennen. Mannigfaltig ist die Charakteristik übrigens gerade nicht; wie das Bauernleben überhaupt wenig realistisch erfasst ist, so sind im besonderen die Menschen keine echten Bauern, sondern höchstens salonsfähige Bauern. Daher der Mangel an Urwüchsigkeit und Naturfrische. Vielleicht ist dem Dichter sein Judentum hinderlich gewesen, in die Tiefen deutschen Volkslebens einzudringen. Schwerer wiegt noch der gewiß nicht unberechtigte Vorwurf, daß Auerbach sich oft in der Psychologie vergreift; so ist die Sprech- und Denkweise der Kinder oft nicht mehr altflug, sondern geradezu unnatürlich. (Vgl. die Szene mit dem Oheim S. 49.)

Man spürt in solchen technischen Mängeln noch überall den

überragenden Einfluß der Romantik, den wir rein äußerlich auch an der Kapiteleinteilung, der Einstreuung von Epik in die Prosa und dem Heraustreten aus der Objektivität (3. B. S. 29) wiedererkennen.

## Otto Ludwig.

### Heiteretei.

A.: R. 3528—30, M.V. 1213/16, H.V. 82/84. S.S. (Franz Lang). Hendel 919—921.

E.: Richard Müller-Ems, Otto Ludwigs Erzählungskunst. Halle a. S., o. J. (Hermann Geseuius).

Ludwig hat in seinen epischen Studien<sup>1)</sup> die Dorfgeschichte als „Embryo des provinziellen historischen Romans“ gewürdigt. Nach Scott und Irving hatte man wiederholt in Deutschland breite Landschaftsgemälde solcher Gegenden entworfen, in denen historische und klimatische Verhältnisse besondere Eigenart begünstigten. Annette von Droste, Hermann Kurz und Willibald Alexis hatten den historischen Roman auf dieser Basis errichtet. Ludwigs Liebe zur breiten Wirklichkeit blieb auf der Vorstufe stehen. Die Schilderung seiner Thüringer ist in der Heiteretei Hauptmotiv.

#### 1. Unterrichtsziel: Der Realismus der Landschaftsnovelle.

I. Stoff. Die Dichtung schildert eine thüringische Kleinstadt Lützenbach und das Leben in ihr. Von besonderem Reize ist die naturgetreue Schilderung thüringischer Volksitten. Sie sind in dem Sinne wahr, als sie jeder kennt und mit eigenen Augen gesehen hat. Der Wirklichkeit nachgezeichnet, wenn auch humoristisch übertrieben sind ferner die einzelnen Menschentypen: die schnipische Heiteretei, der trogige Holders-Fritz, das unmündige Schneiderlein, der hustende Weber, der schabernackische Schmied, die „massive Grazie“ der Valtineffin, der durstige Dorfdoktor: der Bader, die bescheidene Baderin usw. mit ihren stehenden, charakteristischen Redensarten. Für ihren kleinstädtischen Horizont ist bezeichnend, daß sie die Ereignisse in dem Städtchen für weltgeschichtliche Begebenheiten halten.

Wahrheitsgetreu ist ferner der thüringische Volkscharakter geschildert, dessen hervorstechendste Merkmale Troß und Ehrlichkeit,

<sup>1)</sup> B. VI., S. 223.

verhaltene Leidenschaft und Stolz (verkörpert in den beiden Hauptfiguren) und der thüringische Humor sind. Die Illusion der Wirklichkeit wird geweckt durch die maßvolle Verwendung thüringischer Dialekteigentümlichkeiten.

II. Stoffquelle: Der Stoff geht zum Teil auf eigene Beobachtungen und Erlebnisse des Dichters zurück, wie aus folgender Bemerkung hervorgeht: „Die Gestalt der Heiteretei ist mein eigen, wenn auch der Name und die Anekdote mit dem Schufelders Eislefelder Tradition ist. Das Häuschen der Heiteretei stand in Saalfeld, zur Zeit, wo ich dort auf dem Enzeum war —, wurde aber von einer Weibsperson bewohnt, die den Spitznamen „Mepp“ und sonst durchaus mit meiner Heiteretei nichts gemein hatte... Ich selbst habe sie öfter bei Spaziergängen an der Saale, woraus im Buche der Zehntbach geworden ist, der in Eislefeld nicht existiert, durch die großen Löcher in der Lehmwand in ganzer Figur gesehen, wie sie an ihrem Tische saß und dem Spotte der Vorübergehenden trotzte... Wahrheit ging mir von je über Schönheit.“ In der naturgetreuen Wiedergabe und der psychologischen Motivierung offenbart sich der Realismus des Dichters.

## 2. Unterrichtsziel: Die epische und novellistische Kunst O. Ludwigs.

Dieser aus dem Leben gegriffene Stoff ist durch die Fabel zu einer Einheit verknüpft: die psychologische Wandlung der Heiteretei und des Holders-Fritz. Sie bildet die Achse der Dichtung. Wie diese Liebe fast gegen den Willen der Betroffenen entsteht, wie die beiden Leutchen durch den Klatsch der Nachbarn fast auseinandergebracht und verfeindet werden, bis sie sich nach Überwindung einer Reihe von Hindernissen dennoch finden, das erzählt die Geschichte in durchaus realistischer Weise.

Im ersten Teile überwiegen die äußeren Motive: das Eingreifen der „großen Weiber“, Mißverständnisse und Klatsch; im zweiten spielt sich die Handlung mehr im Innern als psychologische Wandlung ab, die zu innerer Lösung führt.

Die epische Dichtung stellt Handlungen und Ereignisse als vergangen objektiv dar. Der Dichter tritt hinter seinem Stoff ganz zurück. Von diesem Gesetze weicht Ludwig öfters ab, nicht nur bei



gemütvoller Anteilnahme am Geschick der Personen (so schon Homer), sondern auch nach dem Muster der Romantik, um über technische Fragen mit dem Leser zu verhandeln (eine Art romantischer Ironie) z. B. S. 17: Es wird für das Verständnis unserer Erzählung nötig sein...<sup>1)</sup> S. 74: Wir müssen nun einen Rückblick auf das Treiben des wilden Friß werfen... S. 109: Wir kehren zum Holders-Friß zurück... S. 227: Wir aber schließen unsere Erzählung mit dem Wunsche, daß der Leser... — Recht breit und behaglich ist die Darstellung; selbst das Kleinste findet das Interesse des Dichters. Es ist der epischen Dichtung ja nicht so sehr um straffe Konzentration und spannende Wirkungen, sondern um Anschaulichkeit zu tun. Da die epische Kunst das Nebeneinander darstellt, die Handlung, so verwandelt der Dichter das Nebeneinander im Raume und in der Zeit in ein Nacheinander, wie es Lessing schon im Laokoon gezeigt hat. Beschreibungen werden in der Regel entweder in Handlungen umgewandelt oder sind doch wenigstens durch Handlungen motiviert. Sie stehen nie um ihrer selbst willen (wie oft im modernen Romane). Die Beschreibung von Ludebach erfahren wir erst (S. 17/18), als wir im Verlaufe der Ereignisse dorthin geführt werden, die Beschreibung des Hauses der Anne-Dorle wird uns nicht gegeben, dafür lernen wir es aus einem einzigen Zuge kennen: „Die Heitererei hätte sich beim Ein- und Ausgehen das Türöffnen sparen können. Es war fast komisch, daß sie nicht neben die Tür durch die Wand ging“ (S. 156). Nicht das verfallene Häuschen wird beschrieben, sondern der Verfall (S. 149). Statt der Beschreibung eines Gesichtsausdruckes heißt es: „Da jagte ein Lächeln die ganzen Farben aus der Mundgegend nach den prallen Wangen hin“ (S. 118). Die Enge in der Wirtsstube (Heringszustand!) wird uns echt episch an den Wirkungen gezeigt (S. 8): „Die Verlegenheit, welche von den zahllosen da unter den Tischen herum und untereinander liegenden Beinen man an sich ziehen mußte, wenn es gälte, dem völligen Ersticken zu entfliehen, ohne an einem Mitbulder zum Diebe zu werden...“ Die Kraft der Anne-Dorle wird veranschaulicht am Karrenziehen (S. 16); ihre Größe: „Selbst auf den Zehen stehend, hätte er nicht über das Grübchen gereicht“ (S. 3). Auch die Naturschilderungen ordnen sich dem künstlerischen Prinzip

<sup>1)</sup> Zitate nach der Hesseschen Ausgabe.



unter: sie sind nie Selbstzweck und Paradedstücke wie in vielen modernen Romanen, sondern entweder selbst Handlung oder doch durch die Handlung bedingt, sei es episch veranschaulichend oder die Stimmung tragend. Leben und Bewegung ist in folgenden Naturbildern und Schilderungen: „Das Gewölke flog nun selbst wie eine endlose Folge dunkler Regenschirme in den Händen eilender Riesen dahin“ (S. 8). Ganz in Epik aufgelöst ist folgendes Prachtstück (S. 155): „Wie war das nun ein ander Leben, als aus dem zerborstenen Leibe des Grau all die Farben wieder erstanden, die es verschlungen hatte! Wie Scharlachspinnchen auf grünem Papier rannten auf den grünen Wiesen die roten Unterröcke durcheinander, dazwischen dunkle Jacken und Beinkleider wie schwarze Käferchen oder wie lebendig gewordene Tintenflecke. Wie vorher der Regen vom Himmel gefallen, so in tausend Strömen stieg jetzt der Heuduft von der Erde zum Himmel hinauf. . .“ Stimmungsträger, also lyrisch gefärbt, ist folgende Naturschilderung (S. 144): „Während der Nacht hatte der Regen eine Pause gemacht; noch vor der Sonne des nächsten Tages begann er wieder seine eintönige Musik. Den ganzen dritten Tag zitterten die Blätter des Holunders unter den zerplatzenden Tropfen. Am vierten Tage geriet der Regen in Zorn, daß die Ringe, die er unermüdlich grau in grau auf die wachsenden Pfühen zeichnete, immer wieder zerflossen; er nahm seinen schärfsten Stift und schien nicht eher ruhen zu wollen, als bis es ihm gelänge, sie unzerstörbar einzugraben. Das Wachen selber konnte die Augen nicht offen erhalten, die Fröhlichkeit selber wurde schwermütig bei dem eintönigen Liede, das er sich dabei sang.“ Demselben Zwecke, der Anschaulichkeit, dient die Metapher. Recht häufig ist bei O. Ludwig die Beseelung. Geradezu typisch für diese Dichtung ist der Holunder, welcher sich vor Sachen schüttelt, an das Dach klopft, lustig ist in Sympathie mit dem Schicksal des Mädchens. Sinnlich Wahrnehmbares wird durch etwas anders Sinnfälliges veranschaulicht, wenn er vom Holunderbusch behauptet, er habe „das Häuschen unterm Arm wie einen Hut“, oder die Wolken sähen aus wie Regenschirme. Eine recht seltene, aber hier meisterhaft geprägte Metapher ist die, in der Sinnliches durch Geistiges im Bild gezeichnet wird: „leichter violetter Schein, der am Föhrenstamm hinzittert, wie eine verlorene Stim-

mung aus der Vergangenheit, die vergebens Erinnerung zu werden strebt“ (S. 74). Echt episch wird die Charakteristik nicht unmittelbar vom Dichter gegeben, sondern durch die Handlungen der Personen und ihre Redeweise oder die anderer Personen über sie. Muß er uns einen Einblick in die innersten Gedankengänge tun lassen, auch dann meidet er die direkte Charakteristik, sondern läßt z. B. die Anne-Dorle sich im Selbstgespräche uns offenbaren (S. 81. 96. 103. 135. 162. 174). Meisterhaft ist es, wie er uns das Äußere in charakteristischen Zeichen gibt und damit zugleich auch den durch sie verkörperten Charakterzug. So begleitet die Schleife der Valtinessin die Reden und Handlungen. Von Meister Schramms leisem Kopfschütteln heißt es, es sah aus, „als wundere er sich über sich und seine eigenen Reden“. Es ist bekannt, daß O. Ludwig zu den Meistern visueller Kunst gehört. Wie scharf umrissen das Phantasiebild bei ihm ist, das bezeugt die Beschreibung der Schmiedin: „Wie sie daher kam, gleich sie einer rückwärts wandelnden Schwarzwälder Uhr, an der das Haubensfleßchen das Zifferblatt, die lang von der zuferhutförmigen schwarzen Haube in den Rücken hinabfallenden Bandschleifen die Gewichte und die lange, schmale Person der Schmiedin selbst das Gehäuse darstellte. Der kurze, spitz ausgezackte Kragen des in Ludenbach unentrinnbaren engen, ärmellosen, blauen Tuchmantels konnte für ein altmodisch verziertes Gesimse gelten.“ Wir können wahrnehmen, daß diese Bilder geradezu zu Formeln werden. So ist es zu erklären, daß bestimmte Personen wie die Heiteretei dieselben typischen Redensarten gebrauchen: „So ist's, und nu ist's fertig!“ Indirekt entnehmen wir Charakterzüge aus den Gesprächen anderer Personen („Heiteretei, Bravetei, Hochmuterei“ nennen die Männer die Anne-Dorle S. 4) oder aus den Gegenbildern. (So z. B. die Charakteristik der Liebenden aus dem Gegensatz zu ihren Landsleuten in Ludenbach).

Die Novelle hat aber eine besondere Färbung innerhalb der epischen Kunst. Sie erstrebt in erster Linie Spannung. Die innere Spannung wird dadurch erreicht, daß der Dichter uns mit Interesse und Sympathie für das Schicksal seiner Helden erfüllt: wir hoffen und fürchten mit ihnen. Diese beiden geradgewachsenen, kraßsprühenden Menschenkinder mit ihrem herrlichen Gemüt, wer

sollte sie nicht lieben? Wer nicht herzlich Mitgefühl haben, wenn er sie unter dem Mißverständnisse und der Klatzcherei der lieben Nachbarn leiden, ja darben sieht? Es bedarf ja wohl keiner besonderen Darlegung, daß Ludwig hier seine Aufgabe gelöst hat. Andere Spannungswirkungen werden durch technische Kunstgriffe erzielt. Da ist zuerst die Gliederung nach dramatischem Muster zu nennen, in Anfang, Höhe und Abschluß. Die Anordnung in unserer Erzählung ist etwa folgende:

Anfang (erregendes Moment): Zusammenstoß. Wandlung des Holders-Fritz. Folgen: Anne-Dorle entfernt sich um so weiter, je näher Fritz kommt.

Mitte: Entscheidung: Anne-Dorle stößt Fritz ins Wasser. Folge: Fritz beschämt, wird in den Troß getrieben; Heitererei durch Not und Verlassenheit allmählich zur Erkenntnis ihres Mißverständnisses und ihrer Liebe geführt.

Schluß: Werbung und Ausöhnung.

Besonders spannend wirkt bei nebeneinander laufenden Handlungen das Abbrechen der Handlung und Fortführen des andern Zweiges. In den Studien hat sich Ludwig darüber so ausgesprochen: „Eine Hauptkunst des Romanschreibers ist das Arrangement, das Verschweigen von Dingen, die man gerne wissen möchte, das Zeigen von Personen und Dingen, deren Verhältnis zum Ganzen noch unbekannt ist, das Abbrechen, das Verbergen des Innern hinter Äußerem, der Absichten der Personen.“ Ein Beispiel für das Verschieben der Stämme haben wir im Anfang von Kapitel 3, wo wir zuletzt den Holder-Fritz zur Kauferei stürmen sehen, ohne etwas über deren Ausgang zu erfahren, während die Erzählung zur Heitererei in Kapitel 4 zurückkehrt.

Die Spannung wird wesentlich erhöht, wenn dazu der Dichter durch Unklarheit der Darstellung, ja durch bewußte Entstellung der Tatsachen einen anderen als den wirklichen Ausgang ahnen läßt. Ein Beispiel solchen Trugschlusses haben wir im Kapitel 9. Der Dichter ist bisher immer mit dem Stamme der Heitererei gegangen, bricht aber plötzlich ab, nachdem er erzählt hat, wie der Holders-Fritz vom Steg ins Wasser geflogen ist, von der Heitererei gestoßen. Nun erzählt er vom Stamme Holders-Fritz wieder bis zum Sturz ins Wasser, verschweigt aber wiederum den Ausgang. Und

hier wendet Ludwig einen stilistischen Kniff an. Er beschreibt die Empfindungen des versinkenden Holders-Fritz: „Und diese eigene Empfindung, die schon in Bewußtlosigkeit übergeht, weiß er (Holders-Fritz), ist die Empfindung, die jeder Mensch kennen lernt, aber keiner mehr als einmal. Nicht lange, und keine Blase mehr spricht auf über dem Liegenden. Der Wasserspiegel schließt sich und zeigt gutmütig der stillen Nacht ihr Bild.“ So muß der Leser den Holders-Fritz natürlich für tot halten. Kapitel 12 bringt wieder den Stamm der Heitererei; immer noch läßt der Dichter den Leser im Unklaren, dann folgen halbe Aufklärungen, bis endlich im Kapitel 13 alles klargelegt wird<sup>1)</sup>.

Nicht zum mindesten aber paßt uns die humorvolle Darstellung und läßt uns wie den Dichter gemütvoll an den Ereignissen Anteil nehmen. Nur einige Beispiele! Wortkomik liegt in der Deutung: „Es ist gar nicht schädlich, wenn man keine Lügen sagt bei großen Leuten; die Wahrheit ist nur für die armen Leute, deshalb nennt man's auch die nackt' Wahrheit“ (S. 39). Die Komik liegt hier im Kontrast zwischen Wortbedeutung und Wortlaut. Der Kontrast zwischen Wirklichkeit und angenommenem Schein erzeugt Komik in hyperbolischen Wendungen wie: „Die Baderin besteht nur aus O und Ach, in ein ewiges Erröten gewickelt“ (S. 65). „Daltinessin, die Oberpriesterin des gestürzten Opferdienstes, in ihrer ganzen häuserbreiten Majestät“ (S. 130). „Meister Schnödler schien in seinem weißlichen Rock mit der Daltinessin Nachtfalter und Pfingstrose spielen zu wollen“ (S. 151). Schärfere, ironische ist die Komik in diesen Sätzen: „Ein ledig Weib ist einmal wie ein Arz-neiglas, wo kein Zettel dran ist“ (S. 45) oder „Und der Fall soll in Lutzenbach und anderswo noch zum erstenmal vorkommen, daß auch nur zwei Frauen aus Mangel an Stoff schweigen müssen“ (S. 48). Für subjektive und objektive, Wort- und Situationskomik lassen sich unzählige Beispiele anführen.

In anderer Beziehung noch weist die Erzählung eine Abweichung auf vom Epos, nämlich in der Prosa. Diese freie Form ermöglicht größere Beweglichkeit und Anpassung an den Inhalt. Vor allem ermöglicht sie wechselnde Gestaltung und eingehendere

<sup>1)</sup> Müller-Ems a. a. O. S. 42.



Charakteristik der Redeweise. Die Diktion der Personen nähert sich also mehr der Wirklichkeit. So trifft er das thüringische Kolorit schon durch die Namen: Morgenschmiedin, Schuster-Martineßin, Gringelwirts-Daltineßin-Ev usw., dann durch die Sprachidiome: ärbet, heint, ermachen, erriecken, errufen, Hochzig, Neiger, Lacher getan, ist's geweest, vorbei muß kommen usw. Auch dem Gedankenkreis und Charakter der Personen sucht sich die Sprachweise anzuschmiegen; indes hier ist es dem Dichter nicht nur um Wirklichkeit, sondern mehr um Kunst zu tun. Er veredelt die Sprache, ohne das natürliche Kolorit ganz zu verlieren. Wie in der Charakteristik und der Gestaltung des Stoffes, so vertritt er auch in der Sprache den poetischen Realismus, d. h. die stilisierte Wirklichkeit.

### Peter Rosegger.

E.: August Otto, Bilder aus der neueren Literatur. 1. Heft. Minden i. W. Otto Frommel, Neuere deutsche Dichter in ihrer religiösen Stellung. Berlin 1902 (S. 197—219). Adolf Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart<sup>2</sup>. S. 251—282. Ernst Decsen, P.R., Volksbücher der Literatur (V. u. Kl. o. J.) [1913]. A. Dulliod, P.R. Sein Leben u. f. Werke. Deutsche Ausgabe von Moritz Needer. Epz. 1913 (L. Staackmann).

Den Höhepunkt der (alpenländischen) Dorfgeschichte bildet der Steiermärker Peter Rosegger. Er überwindet die Edelweiß-Romantik der älteren Hochlandsgeschichte und ihre falsche Sentimentalität und rettet die Dorfgeschichte vor Plattheit und Verstiegtheit. In geschickter Weise verbindet er Gotthelfs Wirklichkeitsinn, Auerbachs Freude am Problem und beider erzieherische Neigungen mit Stifters Naturseligkeit. Seine bleibende Bedeutung liegt darin, daß er seine empfindsame Naturfreude in den Dienst der Heimatkunst und seinen grübelnden Tiefsinn in den Dienst des Kulturproblems stellt<sup>1</sup>).

### Das Holzknechtshaus.

A.: D.R. Bd. III. Nr. 97.

E.: Biedermann, Deutsche Privatlektüre. V. u. Kl. S. 3—7.

Unterrichtsziel: Sozialer Realismus.

I. Der Stoff ist dem Leben und Treiben der Alpenbewohner, der Heimat Roseggens entnommen. Wir haben also eine der vielen

<sup>1</sup>) Vgl. Lagke in seiner Ausgabe der Schriften des Waldschulmeisters (N.D.) S. 179.



Roseggerschen Waldgeschichten vor uns. Vgl. die Vorrede zu den „Neuen Waldgeschichten“: „Das war wieder einmal ein fruchtbares Waldgeschichtenjahr! — Wie erging es sich so frisch und munter im Gebirge! Jeder Taupfen und jeder Sonnenstrahl fruchtete! Was trank ich an den kalten Bergquellen wieder für Lebenslust! — Von den Baumrunen gleichsam und den bemoosten Steinen las ich sonnengoldige Jugend, und kleine Geschichten der Vergangenheit flatterten heran wie Schmetterlinge und Libellen und neckten mich. Dann begegneten mir die bekannten Gestalten und brachten mir Neues, Frohes, Ernstes, Wunderliches. Es begegneten mir die derben, gutmütigen und auch die trozigen Männer, die alltäglichen wie die Sonderlinge, die klugen, schalkhaften Weiber, die schlaugemütlichen Alten, die festen Jungen, die reizenden schlimmen Mädchen . . . . Wie mich alle so antraten oder ich sie . . . . da schossen mir die Waldgeschichten auf wie Pilze. Und in ihrer ganzen Wildheit habe ich sie abgeschrieben.“ Diese Worte geben am besten die Charakteristik seiner Heimatdichtung; denn diese haben wir schon bei ihm, wenn auch eine neuere Literaturbewegung erst den Namen erfunden hat. Bei ihm wie bei allen Heimatdichtern bewährt sich sein Wort:

Denn deine größte Kraft  
Und deine Meisterschaft  
Sproßt aus der heimischen  
Erde allein!

Sie, die heimatliche Erde, gibt ihnen die Kraft.

## II. Die Gestaltung.

1. Dieser dem Leben entlehnte Stoff ist vor allem dadurch in die Kunst erhoben, daß die Vielheit der Erscheinungen unter einen einheitlichen Gesichtspunkt gebracht wird: die soziale Idee. Sie lautet hier: Gesundheit und Glück liegt allein in der Natur, wie sie das Alpenvolk noch verkörpert; Kultur führt nur zu leicht zur Vergewaltigung der Natur, zum Unrecht und zur Unmenschlichkeit. Das hat der Baron zufällig in der Hütte des armen Holzfnehtes lernen müssen, an dem er ein doppeltes Unrecht begangen hat. Das eine lag darin, daß er für die Behauung des Bodens Frondienste verlangte. „Es tat den Leuten daheim weh, wenn sie an den

Hausvater dachten, der mit Schweiß und Lebensgefahr bei karger Kost die langen Tage draußen waltete und sich opferte für die wenigen Groschen, die er seinem Daheim brachte, und zum Vorteile eines reichen Mannes, der mit dem abgefargten Lohn des Arbeiters seine Hunde fütterte.“ Ein zweites Unrecht tat er dem Armen, indem er wegen einer kleinen Wilderei, die der Not des Knechtes entsprungen war, ihn auf zehn Tage einsperren ließ. Für dieses Unrecht muß er selbst schwer büßen; er wird deswegen so lange durch den Schneefall in dem Holzknethause festgehalten, da Mirtl ihn ja nicht eher befreien kann. Vor allem büßt er seelisch; es regt sich sein Gewissen, als er die Redlichkeit, Gastfreundschaft und Seelengröße der Armen kennen lernt und an seine eigene Unwürdigkeit denkt. Ähnliche Anklagen erhebt Rosegger in anderen Dichtungen z. B. „Jakob dem Letzten, einer Waldbauerngeschichte“ und im „Ewigen Licht“. Der Dichter will in erster Linie Volkserzieher sein. Die Schönheit und Kraft und den Reichtum der Heimat will er zeigen, indem er ihr die Gefahren der Großstadt und Überkultur entgegenstellt. Man merkt es überall: die rohen, aber unverdorbenen Waldbauern sind dem Dichter lieber als die überfeinerten und dabei innerlich recht hohlen und verdorbenen „gebildeten Menschen“. Diese erzieherische Tendenz gibt Rosegger zu mit folgenden Worten: „Ob ich mit Rousseau stimme oder nicht, ich weiß es nicht, ich kenne ihn zu wenig; es mag auch wohl noch anderen einfallen, daß die Überkultur und der Hochmut des Geistes von Übel sein können. Im Angesichte der heutigen Weltzustände liegt ein solcher Schluß doch wahrlich nahe genug. Von meinen ersten Dorfgeschichten an bis zum ‚Waldschulmeister‘ und ‚Gottsucher‘ geht derselbe Grundgedanke: Ich stelle das Natürliche höher als das Gemachte, das Ländliche höher als das Städtische, die Einfachheit höher als den Prunk, die Taten höher als das Wissen, das Herz höher als den Geist. Ich habe mich durch verschiedene Schichten der menschlichen Gesellschaft durchgelebt. Es gibt Überzeugungen und Ideale, die in der Erfahrung sich auflösen, die meinen sind in der Erfahrung entstanden und befestigt worden.“

2. Die Kunstmittel selbst in dieser kleinen Erzählung sind bewundernswert. Meisterhaft ist die knappe Charakteristik der Personen, ihres stillen einfachen Glückes und ihrer Zufriedenheit.

So zeichnet uns Rosegger die Elternliebe, die sich in der Sorge um die Kinder beim Suchen und der Freude beim Finden offenbart, mit wenigen Strichen. „Sie (die Kinder) waren ja sein alles — sie waren sein alles auf Erden.“ Wie hat er ferner die Kindesseele belauscht! Bekanntlich ist Rosegger auf dem Gebiete der Kinderpsychologie<sup>1)</sup> ein Meister. Auch unsere Erzählung bietet schöne Proben, die jeden Kinderfreund entzücken. Dafür einige Beispiele. Die Großmutter hat die Schneeflocken den Kindern gedeutet als Brieflein, „die der liebe Herrgott im Himmel droben schreibt und zu den Menschen herabfallen läßt, daß sie auch ihn nicht vergessen!“ Knabe und Mädchen fassen das beide in ihrer Eigenart verschieden auf. „Das fand das Mädchen so merkwürdig und lieb, daß sie es gleich dem Hansl sagen ging, worauf dieser nach einer recht großen Floche haschte, um einmal ordentlich zu untersuchen, was denn darauf stünde.“ — Die Glückseligkeit des nichtsahnenden Kindergemüts spricht aus der Unfähigkeit, Leid zu erfassen. Hansls ganzer Eindruck beim Anblick der toten Großmutter ist eine kritische Erklärung, „sie sei nicht gestorben, sie sei ja noch da und schlafe nur“. Oder als die Kinder eingeschnitten waren, hatten sie „ihren Spaß, daß es heute finster bleibe; sie löschten in der Küche den Span aus und spielten ‚blinde Kuh‘“. Den Kenner der Kindesseele verrät auch das Gespräch zwischen dem Fremden und den Kindern. — Seelenleid gibt er oft durch wenige Worte wieder und erzielt dadurch gewaltige Wirkungen, so den tiefen Schmerz der Waberl beim Tode ihrer Mutter: „Und Waberl war hingesunken auf den Lehnstuhl und verbarg ihr Gesicht. Ihre Lippen zuckten, sie hatten keinen Laut, ihr Auge hatte keine Träne — alles, alles im Herzen!“ — Beschreibungen seelischer Vorgänge, Reflexionen meidet er. Auch Naturbilder werden nicht beschrieben, sondern als epischer Künstler setzt er alles in Handlung um. Zu vergleichen ist die Naturschilderung im Anfang der Erzählung, „Dieser Flechten- und Moosteppich, der sich über Erde und Gestein hinzog und sich an alle Glieder des Waldes schmiegte, mußte von den fleißigen Rosenfingern des Mai gewoben sein. Die hohen Fichten und Tannen hatten noch keine einzige ihrer Millionen Schmußnadeln, die sie vom Frühling erhalten,

<sup>1)</sup> Vgl. Otto a. a. O. S. 32ff.

weggeworfen; sie standen gar stolz da in ihren dunkelgrünen Mänteln, jede hatte eine Krone auf, und sie standen so nahe beisammen, daß sie ihre Arme ineinander verschlingen konnten . . . . Die kleine Wiese . . wollte auch noch Gutes tun . . . Ein alter Ahorn . . hielt sich hinter den Tannen, welche die Hütte beschützten, verborgen, weil er keine grünen Blätter mehr hatte . .“

Ein weiterer Vorzug dieser kleinen Erzählung liegt darin, daß sie außerordentlich spannend ist. Das liegt einmal in dem dramatischen Bau, nämlich der Steigerung und plötzlichen Lösung, dann üben Spannungswirkungen das Verschweigen und allmähliche Enthüllen des Zusammenhanges aus. Wir ahnen gleich von vornherein ganz dunkel, daß der Fremde im Zusammenhange steht mit dem Ausbleiben Mirtls. Aber was ist das für ein rätselhafter Zusammenhang? Sein Gewissen wird rege, er fragt nach den Glinten Mirtls, er weicht den Fragen nach ihm aus: sollte er der Mörder sein? So langsam wie die Spannung, so schnell vollzieht sich die Entspannung, die Lösung, und zwar durch Beschreibung eines Bildes und Wiedergabe einer Urkunde. Mit dieser Technik vermeidet er einmal das Komische, das in der Erzählung dieses Vorganges liegen könnte (der Baron vor dem Holzknechte knieend!); dann gibt er der Begegnung damit eine größere Bedeutung für das Leben des Barons und unterstreicht so die Idee. Die Erzählung weist also alle Kennzeichen einer guten Novelle auf.

3. Die Sprache Roseggers ist einfach, natürlich und volkstümlich. Er erzählt wie der Mann aus dem Volke, dem er nach seiner Lebensentwicklung sehr nahe steht, schlicht und treuherzig, behaglich und anschaulich. Darum geht die Sprache auch zu Herzen. Volkstümlichkeit zeigt die Sprechweise seiner Personen in den provinziellen Redensarten. Er ist wie die Gestalten seiner Dichtungen ein echtes Kind seines Volkes und seiner Heimat.

### Die Schriften des Waldschulmeisters (1875).

A.: N.D. (Lafke).

#### I. Inhalt<sup>1)</sup>.

Der Verfasser gerät nach dem einsam gelegenen Walddorf

<sup>1)</sup> Stern a. a. O. S. 250.



Winkelsteg, wird durch Unwetter im Wirtshaus festgehalten, für die Nacht im verlassen stehenden Haus des Schulmeisters einquartiert, der 50 Jahre in der Gemeinde gelebt hat und seit dem vorangegangenen Weihnachtsfest verschwunden ist. Da seine Teilnahme für den durchgegangenen Waldschulmeister durch alles, was er von ihm, für und wider ihn hört, schon geweckt ist, so erfreut ihn doppelt, daß er in der papiernen Hinterlassenschaft des Verschollenen eine völlige Lebensgeschichte findet.

Wunderlich sind die Aufzeichnungen, die sich von Anfang des Jahrhunderts bis zum Weihnachtsabend des Jahres 1864 erstrecken, in der Tat.

Der Waldschulmeister Andreas Erdmann ist als Jüngling der Gelehrtenschule und vornehmen Gönnern zu den Tiroler Aufständischen entlaufen. Für einen nach wahren Wissen und Erkennen Strebendem ist ihm die Schule als ein erbärmlich, sehr erbärmlich Ding erschienen. Bei seinen Gönnern hat ihm umgekehrt das Herz zu hoch geschlagen, er hat die Jugendleidenschaft für die schöne Schwester seines Schülers nicht überwinden können. Und so ist er in die Welt hineingegangen, beim Erliegen der Tiroler von den Franzosen gefangen worden, dann ins französische Heer eingetreten, weil er gewähnt hat, daß Napoleon die Hunderttausende nach Rußland führe, um die Völker des Morgenlandes zu befreien und der Hüt des Abendlandes unterordnen zu helfen. Auch im Jahre 1813 hat er wie Tausende von Deutschen unter französischer Fahne gestanden, hat bei Lützen einem welschen Feldherrn das Leben geschützt, bei Leipzig aber seinen getreuesten Schulfreund, seinen Heinrich, erschossen. Da hat er sich gesagt: „Andreas, du hast dich dem Handwerk und der Wissenschaft und dem Soldatenleben zugewendet, Armut, Wirrnis, und Reue hast du geerntet. Fremde Menschen haben dich gehegt und gepflegt wie einen Sohn und Bruder; sie sind dafür mißhandelt worden. Du bringst der Welt und den Menschen nichts Gutes; Andreas, du mußt in die tiefste Wildnis gehen und ein Einsiedler sein.“

Sein alter Beschützer, Herr von Schrankenheim in Salzburg, hat dem Verzeifelnden gesagt, daß er große Waldungen zwischen Felsgebirgen tief drinnen in den Alpen besitze, in denen sich neben Hirten, Jägern, Holzschlägern und Kohlenbrennern Flüchtlinge an-



gesiedelt haben, die als Wilderer, Wurzner, Waldbrauchsammler, Pechler das Leben fristen. Dorthin entsendet er Andreas Erdmann als Lehrer für die Kinder, als Berater und Helfer der seltsamen Gemeinde, die in meilenlanger Einöde verstreut ist. Vom Herbst 1814 lebt der Schulmeister im Winkel, und es zeigt sich, daß er genug zu sehen und erleben hat. — Im höchsten Alter überkommt ihn eine immer unbezwinglichere Sehnsucht nach der Welt draußen. „Und seit 50 Jahren bin ich nicht mehr aus diesen Wäldern gekommen. Und die Walbleute entstehen, leben und vergehen dahier und steigen in ihrem ganzen Lebenslauf nicht ein einzig Mal auf den Berg, wo man die Herrlichkeit kann sehen und am hellen Wintertag das Meer. Das Meer! Wie wird es da leicht und weich im Herzen. Dort zieht ein Kahn, steht ein Jüngling darin, der winkt — Heinrich, was ist das? — Der Narr! Versißt seine Lebenszeit im Winkel und hätt' ein Schiffer werden sollen!“ —

Nach diesen Einzeichnungen ist der Waldschulmeister verschwunden. Als aber der Verfasser bei besser gewordenem Wetter seine Bergfahrt antritt und über die Gletscherfelder hinweg die Höhe des Zahn besteigt, da entdeckt sein Begleiter, der Reiter Peter, just an der Stelle, wo man über das Meer bis zu den fernsten italischen Höhen sieht, den Leichnam des Waldschulmeisters, der am Christtag bei Sonnenuntergang das Meer gesehen, das Augenlicht verloren hat und in der Einöde erfroren ist. —

## II. Die künstlerische Eigenart der Waldgeschichte.

1. Die Einheit dieser locker aneinandergesfügten Einzelszenen liegt in den Erlebnissen des Waldschulmeisters, die wiederum insofern einheitlich sind, als wir zu Zeugen des Werdeprouesses einer Gruppe verwilderter und unerzogener Menschen zu einem sozialen Organismus, zu einem rechtlich und religiös gegliederten Gemeinwesen werden. So erleben wir ein Stück Urgeschichte der menschlichen Kultur. Diese Fabel, herzlich einfach und stellenweise phantastisch, macht aber nicht den Reiz der Geschichte aus, sondern das Waldleben und -weben, in dessen Bann unsere Seelen gezogen werden. (Wir erkennen hier, was der Dichter von Adalbert Stifter gelernt hat.) Der eigentliche Goldgehalt des Werkes, das Charakteristische, liegt in diesen Exkursen, aus denen die ganze Na-

turseligkeit Stifters zu uns spricht. Der heimatlichen Natur Steiermarks hat Rosegger alle Geheimnisse abgelauscht, „ihre Schrecken und ihren Zauber, ihr Größtes in den ragenden Riesen des ewigen Schnees und ihr verborgenes Kleinleben auf dem grünen Moosteppich und unter der rissigen Rinde“. In diesen Naturbildern herrscht er als unumschränkter Herrscher, er hat nicht seinesgleichen in der ganzen Weltliteratur. Hier „lebt die ewige Natur selbst sich vor uns aus; jeder Taupfen und jeder Sonnenstrahl fruchtet, die kalten Bergquellen spenden Lebenslust, und in den Baumrunen steht sonnengoldige Jugend“. Urwüchsig kraftvoll und in ihrer Eigenart unerschöpflich sind auch die Menschen, die in einer solchen Natur gewachsen sind. Mit vollendeter Wirklichkeitskunst stellt er diese Originale des Waldes vor uns hin: den schwarzen Matthes in seinem wilden Troß, den Reim-Rüpel oder Fabelhans, den Waldpfarrer Einspanig, die liebliche Waldblilie — als Naturkinder köstliche Gestalten! Wir verwachsen geradezu mit diesen Menschen, da uns der Dichter in ihr Gemütsleben blicken läßt und an ihren Volksbräuchen uns erfreut. Man fühlt, überall ist der Dichter mit seinem Herzen bei diesen einfachen Walbleuten, und der Volkserzieher Andreas Erdmann ist er selbst, der sein Volk belehren und beglücken will. Überall ist der Didaktiker Rosegger in unserer Nähe, aber nirgends bringt er uns aufdringlich seine weisheitsvollen Erwägungen. Wir lauschen ihm gern, mag er von seinen Volksbeglückungszielen oder über Bauart der Kirchen und Kindererziehung plaudern.

## 2. Äußere Komposition und Stil.

a) Der Dichter wählt die Form der losen Tagebuchblätter, eine besondere Art der „Ichform“. Sie wird von subjektiv veranlagten (lyrischen) Erzählern bevorzugt, denn sie eignet sich am besten für Innenhandlung, die Schilderung der Seelenzustände, da sie das äußere Geschehen zurücktreten läßt. Dann kommt die lose Form dieser Komposition seiner realistischen Neigung entgegen. Festgefügte Kompositionen sind überhaupt nicht seine Stärke. Das liegt ohne Zweifel an seinem mundartlichen Denken, das jede logische, architektonische Gliederung, jedes ideelle Nacheinander verschmährt und das Nebeneinander bevorzugt, wie es uns ja auch das Volkslied mit der sprunghaften Darstellung beweist. Sodann ver-

mag — und das ist der größte Vorzug dieser Form — die freie Erzählungsform sich wunderbar jedem Wechsel der Inhaltsmotive anzuschmiegen. So gibt er uns ebenso meisterhaft die Ungebundenheit des Helden, das Atmen in Waldesfrische und Freiheit wie den romantischen Dämmerzustand und die Lieblichkeit der Wald-Illien-Idylle wieder.

b) Ferner spannt er das Ganze in einen Rahmen ein. Dadurch legt sich über die wechselreichen und tragischen Erlebnisse eine einheitliche behagliche Stimmung, die so recht fürs Genießen geeignet ist. Wir sitzen gleichsam mit dem Dichter am geheizten Ofen im traulichen Zimmer, während draußen sich die Kämpfe abspielen. Der Realist will auch dadurch, daß er uns Tagebuchblätter bietet, die Illusion verstärken. Die Täuschung ist ihm bekanntlich so gut gelungen, daß viele Leser an die Wirklichkeit glaubten.

Einfach wie die Komposition ist auch Roseggers Sprache. Er schreibt hochdeutsch, aber er denkt mundartlich. Der Mundart entlehnt er eine Fülle prächtig sinnlicher Wörter, bildlicher Wendungen und Abkürzungen, alle die Ausdrücke, in denen Treuherzigkeit und Schalkhaftigkeit, Humor und tiefer Ernst zutage treten. Trotz aller Einfachheit des Stils ist Rosegger doch ein bedeutender Stilkünstler. Er besitzt, wie Decsen näher ausführt, ein feines Gefühl für Instrumentation des Stils. Von gewollten Dissonanzen (im Erdsegen) geht er zum holzgeschnittenen Chronikstil in den bäuerlichen Erzählungen über. In „Heidepeters Gabriel“ ist der Stil ganz Süße und Lieblichkeit und erhebt sich in hymnenhafter Orchestration zu Posaunen- und feierlichen Trompetenchorälen. Musterbeispiele, zugleich Prachtstücke deutschen Stils sind die Hymne auf das heilige Kornfeld im „Jakob“, die Feldarbeitsode, die Pflug- und Eggenhymne im „Erdsegen“. Damit verbindet er eine Anschaulichkeit und epische Einfalt, die an Homer erinnert.

### Gottfried Keller.

A.: „Die drei gerechten Kammacher“ und „Pankraz der Schmoller“ in der Cotta'schen Handbibliothek. — Drei Erzählungen (Frau Regel Amrain, Kleider machen Leute und Dietegen in der Sammlung Cotta'scher Schulausgaben. Das Fähnlein der sieben Aufrechten. W. 16.

E.: Albert Köster, G.K. Sieben Vorlesungen. Epz. (Teubner)<sup>2</sup> 1907. Agnes Waldhausen, Die Technik der Rahmenerzählung bei G. K. (Bonner

Forschungen) Berlin 1911. Hans Bracher, Rahmenerzählung und Verwandtes bei Keller, Meyer u. Storm. Epz. (Haeßel) 1909.

Unterrichtsziel: Eigenart der kulturhistorischen Novellen Kellers.

Mancherlei Fäden führen von Gotthelf zu Keller: beide wurzeln im schweizerischen Heimatboden, beide sind echte Realisten, und beiden ist wiederum die volkstümliche und pädagogische Neigung, ein echt schweizerischer Zug, eigen. Freilich bestehen auch wesentliche Unterschiede besonders in der Weltanschauung: Gotthelf war konservativ, Keller liberal.

Die künstlerische Entwicklung Kellers geht von der Malerei aus und bahnt sich den Weg durch die Lyrik zur epischen Dichtung, und zwar vollzieht sich diese bedeutsame Wandlung in Berlin. Hier wurden abgeschlossen der biographische Roman „Der grüne Heinrich“ und der erste Band der Novellen „Leute von Seldwyla“, die allein schon ihm einen Ehrenplatz in der Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts sichern.

### Der Novellenzyklus „Die Leute von Seldwyla“.

Die 2 Bände enthalten je 5 Novellen, die äußerlich nur durch einen losen Rahmen zusammengehalten sind, nämlich durch den gemeinsamen Ort der Handlungen, die Schweizer Stadt Seldwyla. „Seldwyla bedeutet nach der älteren Sprache einen wonnigen und sonnigen Ort, und so ist auch in der Tat die kleine Stadt dieses Namens gelegen irgendwo in der Schweiz“, so erklärt Keller im ersten Bande den Namen und fügt erklärend im 2. Bande hinzu: „In jeder Stadt und in jedem Tale der Schweiz ragt ein Türmchen von Seldwyla.“ Es sind also in erster Linie Schweizerorte und Schweizer Verhältnisse, in die uns der Dichter einführt. In der Schilderung dieser sonderbaren Menschen offenbart sich Kellers schönes Heimatgefühl, in dem die Freude am Guten und Schönen des Vaterlandes gedieh und sich mit der humorverklärten Kritik am Verkehrten und Lächerlichen verband. Nicht nur der örtliche Hintergrund ist der gleiche, sondern auch die Charaktere sind aus ein und derselben lehrhaften Absicht des Dichters herausgewachsen: es sind echte Typen aus dem Schweizervolk, wie es leidet und lebt, dessen starke und schwache Seiten sie verkörpern. „Sie leben sehr



lustig und guter Dinge, halten die Gemütlichkeit für ihre besondere Kunst, und wenn sie irgendwo hinkommen, wo man anderes Holz brennt, so kritisieren sie zuerst die dortige Gemütlichkeit und meinen, ihnen tue es doch niemand zuvor in dieser Hantierung. — Der Kern und der Glanz des Volkes besteht aus den jungen Leuten von etwa zwanzig bis fünf-, sechsunddreißig Jahren, und diese sind es, welche den Ton angeben, die Stange halten und die Herrlichkeit von Seldwyla darstellen. Denn während dieses Alters üben sie das Geschäft, das Handwerk, den Vorteil oder was sie sonst gelernt haben, d. h. sie lassen, so lange es geht, fremde Leute für sich arbeiten und benutzen ihre Profession zur Betreibung eines trefflichen Schuldenverkehrs, der eben die Grundlage der Macht, Herrlichkeit und Gemütlichkeit der Herren von Seldwyla bildet.“ Die ältere Generation dagegen wandert in die Fremde, geht in fremde Kriegsdienste oder zieht auf Abenteuer aus. Alle zeichnen sich durch große politische Beweglichkeit aus. „Sie sind nämlich leidenschaftliche Parteileute, Verfassungsrevisoren und Antragsteller... Dabei lieben sie die Abwechslung der Meinungen und Grundsätze und sind stets den Tag darauf, nachdem eine Regierung gewählt ist, in der Opposition gegen dieselbe...“ Besondere Tüchtigkeit legen sie an den Tag, „wenn sie allherbstlich ihren jungen Wein trinken, den gärenden Most, den sie Saufer nennen; wenn er gut ist, so ist man des Lebens nicht sicher unter ihnen, und sie machen einen Höllenlärm; die ganze Stadt duftet nach jungem Wein, und die Seldwylser taugen dann auch gar nichts. Je weniger aber ein Seldwylser zu Hause was taugt, um so besser hält er sich sonderbarerweise, wenn er ausrückt, und ob sie einzeln oder in Kompagnie ausziehen, wie z. B. in früheren Kriegen, so haben sie sich doch immer gut gehalten“. Diese ungenaue örtliche Festlegung ist ein glücklicher Griff Kellers; zwingt er sich doch dadurch zu einem Realismus in der Schilderung der Zeitverhältnisse, ohne seine Phantasie an einen bestimmten Platz zu fesseln. Aber nicht nur Schweizervolk und Schweizer Schicksale, sondern Menschenchicksale werden uns in diesen sonderbaren Käuzen enthüllt; die Leute von Seldwyla haben typische Bedeutung, wie uns ihre Charakteristik lehrt.



## Pantraz, der Schmoller.

A.: R. 6171.

Unterrichtsziel: Die Eigenart der pädagogischen Novelle.

Inhalt. Die pädagogische Novelle beginnt mit der Schilderung der grundlegenden Verhältnisse und Charaktere, die uns die Flucht des schmollenden, verzogenen Pantrazius erklären. Aber wir ziehen nicht mit ihm in die Welt hinaus, sondern bleiben mit den auf ihn sehnstüchtig wartenden Angehörigen, der Mutter und Schwester, in Seldwyla. Nach 15 Jahren kehrt Pantraz als reicher Mann zurück und erzählt seine Erlebnisse. Die Schule des Lebens hat ihn, den verzogenen Burschen, hart mitgenommen: ein Weib und ein Löwe haben ihm in weiter Fremde das Schmollen ausgetrieben. Die Fremde hat ihn zu einem brauchbaren Menschen gemacht; Seldwyla war dazu nicht imstande.

Charakteristik. Im Mittelpunkt steht eine Erziehungs-geschichte, an der Keller seine pädagogischen Grundsätze entwickelt. Zu beachten ist ferner die Technik der Erzählung, besonders die Einlage, die den erotischen Bericht des Pantraz gibt. Die Erzählung ist hinreichend motiviert; schwieriger ist die Länge des Berichtes zu rechtfertigen. Um nun eine häufigere Unterbrechung zu vermeiden, läßt Keller die zuhörenden Frauen bei der Erzählung einschlafen, so daß schließlich Pantraz, als er das merkt, den Bericht am andern Morgen fortsetzen muß. Auffallend ist dabei, daß der Dichter dort den Pantraz am andern Tag fortfahren läßt, wo er tags vorher die Frauen hat einschlafen lassen, und keine der Frauen eine Frage wegen der gestrigen Erzählung an ihn richtet. Indes ist diese technische Unvollkommenheit doch überlegt und der Charakteristik des Pantraz dienstbar gemacht. Es ist bezeichnend für ihn, daß er, der durch ein Weib und ein Tier vom verbissenen Schmollen geheilt ist, doch kein Schwächer geworden ist. Er würde es nicht über sich gebracht haben, z. B. seine Herzensgeheimnisse auszukramen.

## Frau Regel Amrain und ihr Jüngster.

A.: R. 6174.

Auch in dieser pädagogischen Erzählung spürt man die Tradition der Schweizer Pestalozzi, Gotthelf und anderer. Von

dieser Novelle gilt besonders, was der schweizerische Bundesrat im Glückwunschschreiben zu Kellers siebzigstem Geburtstage von Kellers Werken überhaupt rühmte: „Der sittliche Kern, ja die jugend- und volkserzieherische Absichtlichkeit, welche, unbeschadet ihrer Kunstschönheit, viele dieser Dichtungen durchdringt, macht dieselben zu Werken, aus denen sowohl das jetzige Geschlecht, als auch spätere Generationen unseres Volkes nur die besten, gesündesten Anregungen schöpfen können.“

Inhalt. Frau Regula Amrain ist eine der herrlichen in freier Bergluft aufgewachsenen Frauengestalten Kellers, deren Kraft und Zartheit Segen auf Gatten und Söhne ausströmt. Ihre ganze Liebe und Sorgfalt gilt ihrem jüngsten Sohne Fritz, mit dem sie unauflöslich verbunden ist, seitdem er ihr in schwacher Stunde als Schutzengel zur Seite trat. Zum Danke für diese unbewußt zugefügte Wohltat erzieht sie ihn zu einem Nichtseldwyrler, einem ganzen Mann. Nachdem sie durch herrliche Lehren auf den Knaben erzieherisch eingewirkt hat, läßt sie das Beispiel wirken. In vier Abschnitten spielt sich der ethische Gesundungsprozeß ab. Zunächst gewöhnt sie ihrem Sohne die Oberflächlichkeit im gesellschaftlichen Leben ab; sodann heilt sie ihn von der politischen Kannegießerei. Etwas derber und fühlbarer ist die praktische Belehrung, die sie ihm in Sachen der ziellosen Tatenlust zukommen läßt dadurch, daß sie ihn in der Patsche sitzen läßt. Der letzte erzieherische Eingriff erfolgt, als Fritz sich den politischen Wahlen entziehen will. So ist der schwankende Knabe zum festen Mann geworden. Da kehrt der Vater aus der Fremde zurück, ebenfalls durch das Leben geschult und besserungsfähig.

Die Form ist denkbar einfach. Das Hauptaugenmerk ist hier bei der Lektüre auf die erzieherische Entwicklung zu richten.

### Die drei gerechten Kammacher.

A.: R. 6173.

Gerecht bedeutet kein Lob, sondern eher einen Tadel. Gerecht sind dem Dichter Leute, die zwar nicht mit Gesetz und Obrigkeit in Konflikt geraten, aber in ihrer „Mischung von wahrhaft heroischer Weisheit und Ausdauer und von sanfter schnöder Herz- und Gefühllosigkeit“ nie etwas Echtes und Rechtes hervorbringen.

I. Inhalt. Bei demselben Meister sind solche drei „gerechten“ Kammacher, der philiströse Sachse Jobst, der Baier Fridolin und der Schwabe Dietrich, im Dienst. Diese lassen sich aus niedriger, schäbiger Gesinnung alles vom Meister gefallen, nur um sich gegenseitig aus dem Hause hinauszudulden. Der Konflikt entbrennt durch die lehrenreiche, aber im Grunde niedrige Jungfer Züsi Bünzlin. Um sie werben alle drei Liebhaber. Die Entscheidung kommt dadurch, daß der Meister zwei Gesellen entlassen will, um sich einzuschränken. Aufgefordert, das unter sich abzumachen, wer bleiben soll, verabreden sie einen Wettlauf. Da folgt ein grauenhaftes Ende: Von den dreien laufen nur zwei, von denen der eine sich am nächsten Tage erhängt und der andere völlig verlumpt. Der dritte, der den Wettlauf überhaupt nicht mitgemacht hat, erwirbt die Werkstatt und erhält als Zugabe die Bünzlin.

II. Vertiefung. In der Schilderung der Liebe und dem grauenhaften Schluß steht Keller ganz auf dem Boden der Romantik. Besonders E. T. A. Hoffmanns Novelle „Meister Martin“, in der auch die romantische Geschichte von den drei Gesellen, die dasselbe Mädchen lieben, im Mittelpunkt steht, hat ihm als Vorbild gedient. Aber er schlägt den Romantikern mit seiner realistischen Lösung ein Schnippchen. Ein Vergleich der drei Kammacher mit Hoffmanns Küfergesellen zeigt, wie gewaltig die Charakterisierungskunst durch den Realismus gewonnen hat. Hier offenbart sich auch Kellers ganze Eigenart, sein köstlicher Humor.

### Romeo und Julia auf dem Dorfe.

A.: R. 6172.

Unterrichtsziel: Charakteristik der tragischen Dorfnovelle.

Mit dieser Dorfgeschichte setzt Keller Immermanns, Auerbachs und Gotthelfs Neigungen fort, meidet aber ihre Fehler und bringt die Dorfgeschichte dadurch zur höchsten Vollendung. Er tritt als Epiker ganz hinter seinen Stoff zurück, meidet das Mitschwätzen Auerbachs und das tendenziöse Schelten auf unwillkommene Neuerungen.

I. Stoff. „Im Dorfe Altsellerhausen bei Leipzig liebten sich ein Jüngling von 19 Jahren und ein Mädchen von 17 Jahren, beide Kinder armer Leute, die aber in einer tödlichen Feindschaft

lebten und nicht in eine Vereinigung des Paares willigen wollten. Am 15. August begaben sich die Verliebten in eine Wirtschafft, wo sich arme Leute vergnügen, tanzten daselbst bis nachts 1 Uhr und entfernten sich hierauf. Am Morgen fand man die Leichen beider Liebenden auf dem Felde liegen: sie hatten sich durch den Kopf geschossen.“ Mit diesem Motiv, das er einer Notiz der Züricher Freitagszeitung vom 3. September 1847 entnommen hat, verbindet sich ein aus der malerischen Periode stammendes Bild von zwei Bauern, die beim Pflügen nicht die Grenze von Recht und Unrecht einhalten.

## II. Gestaltung.

Inhalt<sup>1)</sup>. Sali, der Sohn des Bauern Manz, und Drenchen, Martis Tochter, spielen miteinander, während die Väter pflügen. Darauf erfolgt nach etwa fünf Jahren der Verkauf des mittleren Ackers. Daraus entwickelt sich ein zehn Jahre währender Prozeß, der beide Bauernwirtschaften zugrunde richtet. Manz zieht nach Seldwyla und verkommt dort gänzlich; Marti bleibt als armer Witwer im Dorfe. — Nach Jahren treffen sich die beiden alten haßerfüllten Bauern am Bach und rufen sich Schimpfwörter zu. Bei anbrechendem Gewitter, auf schmalem Steg schlagen sie sich mit den Fäusten ins Gesicht. Sali und Drenchen müssen die ringenden Väter auseinanderbringen. Hier setzt die Liebe der beiden Kinder zueinander ein, die zum Unheil ausschlagen muß. Die Schlechtigkeit der Väter tötet auch noch das Glück der Kinder. Zum Unglück schleudert Sali in der Sorge, das geliebte Mädchen zu retten, den Stein nach ihrem Vater. Durch die Verletzung wird Marti blödsinnig. Nun fühlen sie es beide, daß sie auf dem Ruin ihrer Häuser nicht ihr Lebensglück aufbauen dürfen. Sie wollen sich trennen: Drenchen wird einen Dienst suchen, Sali will Knecht oder Soldat werden. Aber einmal, bevor sie auseinandergehen, wollen sie ihr junges Leben genießen und die goldige Erinnerung mit ins Leben nehmen. Und grausam endet das Schicksal den Festtag. Sie wollten ja nach dem Kirchweihfest sich trennen, aber als sie das Glück genossen, da können sie nicht voneinander lassen. So bleibt ihnen denn der Tod, da gemeinsames Leben unmöglich ist.

<sup>1)</sup> Nach Köster a. a. O. S. 99. Ausführlichere Inhaltsangabe: Hartenstein a. a. O. S. 34—40.



Gestaltung. Auch hier steht eine moralische Lehre im Mittelpunkt: Die böse Tat muß Böses gebären, die Schuld der Eltern treibt noch die Kinder in den Tod. Aber diese Lehre tritt nicht mehr aufdringlich hervor, sondern enthüllt sich absichtslos in dem Geschehniß der Liebenden. Alle Elemente der Handlung, auch die farbenreichen Landschaftsbilder des Malers Keller sind diesem Zweck straff untergeordnet, so daß der architektonische Aufbau bedeutend gewonnen hat. Knapp und doch bezeichnend ist die Charakterisierung der Personen, die er uns wieder in ihren Eigenarten sehen läßt.

Von außerordentlicher Schärfe des Sehens zeugt die Beschreibung des schwarzen Geigers: „In der Tat besaß er eine schreckbare Nase, welche wie ein großes Winkelmaß aus dem dünnen, schwarzen Gesicht ragte oder eigentlich mehr einem tüchtigen Knebel oder Prügel glich, welcher in dies Gesicht geworfen worden war, und unter dem ein kleines rundes Lächelnchen von einem Munde sich seltsam stützte und zusammenzog, aus dem er unaufhörlich pustete, pfiff und zischte. Dazu stand das kleine Filzhütchen ganz unheimlich, welches nicht rund und nicht eckig und so sonderlich geformt war, daß es alle Augenblicke seine Gestalt zu verändern schien, obgleich es unbeweglich saß, und von den Augen des Kerls war fast nichts als das Weiße zu sehen, da die Sterne unaufhörlich auf einer blitzschnellen Wanderung begriffen waren und wie zwei Hasen im Sitzack umhersprangen“ (S. 45). Ein weiteres Musterbeispiel für Kellers Neigung zu liebevoller realistischer Kleinmalerei, die aber im Verhältnis zu anderen Novellen hier bedeutend eingeschränkt ist, bietet folgendes Momentbild aus dem Tanzfest (S. 85): „Besonders ein junger Bursche fiel auf, der eine grüne Manchesterjacke trug und einen zerknitterten Strohhut, um den er einen Kranz von Ebereschen- oder Vogelbeerbüschem gebunden hatte. Dieser führte eine wilde Person mit sich, die einen Rock von kirschrotem, weiß getüpfeltem Kattun trug und sich einen Reifen von Rebenschossen um den Kopf gebunden, so daß an jeder Schläfe eine blaue Traube hing. Dies Paar war das ausgelassenste von allen, tanzte und sang unermüdlich und war in allen Ecken zugleich. Dann war noch ein schlankes, hübsches Mädchen da, welches ein schwarzseidenes, abgeschossenes Kleid trug und ein weißes Tuch um den



Kopf, daß der Zipfel über den Rücken fiel. Das Tuch zeigte rote, eingewobene Streifen und war eine gute, leinene Handzwehle oder Serviette. Darunter leuchteten aber ein paar veilschenblaue Augen hervor. Um den Hals und auf der Brust hing eine sechsfache Kette von Vogelbeeren auf einen Faden gezogen und ersetzte die schönste Korallenschmuck. Wie diese Beschreibungen von seiner lebhaften Phantasie zeugen, so vor allem auch das Sehen in Kontrasten, das ich geradezu für das Charakteristische der Dorfnovelle „Romeo und Julia“ halten möchte. Folgende Kontraste reihen sich in der Erzählung aneinander: die Unschuld der Kinder und die Untat der Väter (Anfang), der Streit der Väter und die Liebe der Kinder (S. 33/34), das friedvolle Glück der Liebenden Sali und Drenken, erhellt durch die sommerlichte Stille in der Natur, und die Erscheinung des schwarzen Geigers (S. 44), die Angst der Kinder und die ausgelassene Heiterkeit, der Sonntagsspaziergang durch die lieblichen Fluren und der im Hintergrund lauende Tod (S. 71), die Fröhlichkeit des Tanzes und der Tod der Liebenden (Schluß).

Aber nicht nur der Epiker, auch der Lyriker Keller feiert hier seine Triumphe. Statt von der Wirkung der Natur auf die Stimmung zu reden, stellt er nur ein paar charakteristische Züge hin. Man vergleiche die meisterhafte Schilderung des Sonntags, die Wanderung über Land im Mondenschein, den Tanz am Abend, den Taumel nach Mondaufgang.

### Zusammenfassung.

Kellers Kunstrichtung, Kompositionstheorie und Stil.

Über das Wesen der Kunst hat Keller sich wiederholt in den Briefen an Hettner ausgesprochen. Aus diesen gelegentlichen Äußerungen ergibt sich folgende Gedankenreihe. Das Hauptaugenmerk aller großen Künstler ist gewesen, das Publikum zu erschüttern und zu ergreifen durch gewisse notwendig sich ergebende Hauptmotive und Lieblingsituationen. Ferner sucht jeder wahre Künstler dem Hörer und Leser das Durchschauen des Ganzen möglichst zu erleichtern, ihn das Notwendige — auch wenn es den beteiligten Personen noch fremd sei — stufenweise voraussehen zu lassen, genau so wie der Dichter selbst es voraussehe. Denn ein großer Künstler will nicht nur durch Überraschungen wirken, nicht durch unedle

Erregung der Neugier, durch Verwicklungen und Zufälle, sondern durch höchste Einfachheit, durch reines Aufeinanderwirken menschlicher Leidenschaften und innerlich notwendige Konflikte. Die Spannung, was wohl eintreten werde, zerstört er geflissentlich durch Vordeutung; er will die ganze Aufmerksamkeit des Lesers darauf lenken, wie das klar Vorauszusehende sich vollzieht. So bemerkt er bei der Rückkehr des Pantraz, daß er von allem Schmolzen befreit sei; mit um so größerer Freude am einzelnen soll nun der Leser der Heilung folgen. In „Romeo und Julia“ nimmt Sali am Morgen des verhängnisvollen Sonntags besonders bewegt von seinen Eltern Abschied. Zweck des Dichters: Wir sollen die ganze folgende heitere Schilderung mit der Ahnung eines kommenden Unglücks lesen und nicht durch den Schluß überrascht werden. Dadurch kommt in die Erzählungen Kellers eine behagliche Ausführlichkeit. Eine weitere Forderung Kellers ist: Reinigung und Vereinfachung der Kunst. Sorgfältige Entwicklung der Charaktere, nicht ein buntes Geflecht überraschender Vorgänge ist ihm die Hauptsache. Daher will er anfangs die „Leute von Seldwyla“ auch nicht als Novellen im alten Sinne, sondern als „Charakteristiken novellistischen Natur“ bezeichnen. Äußere Einfachheit und innere Notwendigkeit ist somit ein zweites Merkmal Kellerscher Kunst. Jede wahre Dichtung soll sodann Dichtung und Wahrheit sein, d. h. vor allem die echte Wärme des Erlebten zeigen. „Ich habe noch nie etwas produziert, was nicht Anstoß aus meinem äußern oder innern Leben dazu empfangen hat, und werde es auch ferner so machen“, schreibt er 1850. Aber die realistische Abschilderung wirklichen Lebens genügt ihm keineswegs. Darum wendet er sich, von der Romantik kommend, auch nicht dem trassen Realismus zu, sondern erstrebt eine Zusammenfassung und Durchdringung von Romantik und Realismus. „Nur auf dem Grunde reicher Lebenserfahrung treibt seine Gestaltungskraft ihr heiteres Spiel. Und umgekehrt: Wie tolle Sprünge seine Phantasie auch macht, sie verliert nie den Boden der Wirklichkeit unter ihren Füßen, sie bleibt immer exakte Phantasie.... Selbst die Karikaturen, die sie hervorbringt, sind hypertrophische Wirklichkeit<sup>1)</sup>.“

<sup>1)</sup> Köster a. a. O. 88.

Seine stark gegenständliche Phantasie und innere Anschauung erhellt aus den weitausgesponnenen Vergleichen, dem energischen Durchführen der Bilder, dem Zurückgreifen auf vorausgegangene und Beziehen der neuauftretenden auf alte. Einzelne Beispiele boten schon seine Gedichte. Seine rege Phantasietätigkeit schafft nicht nur Bilder, die nach dem Gesetz der Ähnlichkeit und des Kontrastes einander reproduzieren, sondern wandelt das Bild oft in bewegte Vorgänge um, die ihn erst wieder loslassen, wenn er sie im Geiste ganz durchlaufen hat und der Vorgang, dem er innerlich zusieht, zu einem Abschluß gelangt ist. Diese Eigentümlichkeit der inneren Anschauung wirkt auf seinen Stil und seine Kompositionsweise. Auf ihr beruht die Neigung zu Zyklen und die Anordnung der einzelnen Novellen innerhalb des Zyklus<sup>1)</sup> („kompositorisches Eingliederungsvermögen“).

## Die Novelle des Impressionismus.

### Liliencron.

#### Der Richtungspunkt.

A.: W.D. 33.

E.: Grupe—Pfaue, Novellen moderner Erzähler. Osterwied, Siedfeld.  
S. 79. Biedermann, D. Privatlektüre S. 12—17.

#### I. Inhalt:

1. Der Abschied von der alten Kompanie.
2. Der alte General und sein Stab.
3. Der Erkundungsritt des Generals bis zur Vorpostenlinie.
4. Der Erkundungsritt des Hauptmanns bis zu dem einsamen Baume.
5. Die Vorbereitung zur Schlacht.
6. Der Kampf um die Nagelfabrik.
7. Die Erstürmung des Schloßchens.
8. Eine Oase des Friedens.
9. Der Reiterkampf am Richtungspunkt.
10. Die Nacht nach dem Kampf.

<sup>1)</sup> Darüber hat eingehende Untersuchungen angestellt A. Waldhausen a. a. O. 23 ff. Zu ähnlichen Ergebnissen kommt Karl Polheim „Die zyklische Komposition der Sieben Legenden G.K.'s“ (Euphorien XV, 4 S. 753—765).

## II. Gehalt:

a) Idee: O Reiterlust! O Männertag! S. 35. Also kein psychologisches Problem, sondern ein Ausschnitt aus den Kriegserlebnissen Eliencrons. Mithin ist „Der Richtungspunkt“ keine Novelle, sondern eine Kriegserzählung.

b) Stimmungsgehalt: Krieges Lust und Leid in buntem Wechsel.

III. Gestalt: Die Kriegserlebnisse werden als Einzelbilder gesehen und gestaltet. Daraus ergibt sich die Komposition, der malerische Stil des Impressionismus und die Bildsprache.

1. Komposition: Es fehlt die Geschlossenheit der Handlung. Dafür bietet Eliencron passende Einzelbilder von großer Wirklichkeitskraft, die dem Leben nachgezeichnet sind, aber in frei gestaltender Phantasie. (Eliencrons Naturalismus bleibt also frei von jeder Übertreibung.) Es werden Einzelmomente herausgegriffen, die verbindende Erzählung fehlt. Damit ist die Technik des Impressionismus gegeben. Auch hier meidet Eliencron jede Einseitigkeit, denn er gibt nicht nur sinnliche, sondern auch seelische Eindrücke wieder. Ferner verzichtet er nicht auf die Pflicht subjektiven Gestaltens. Die Einzelbilder aus der Schlacht werden gewissermaßen eingerahmt durch zwei friedliche Szenen, beide am Baum (l'arbre) spielend, die eine am Abend vor der Schlacht, die andere in der Mondnacht des Schlachttages. — Sie umspannen das Gemälde des gewaltigen Kampfes, das sich in drei Einzelbildern vor dem Auge des Lesers entrollt: in den Infanteriekämpfen an der Fabrik und am Schloßchen und dem gewaltigen Ansturm der Reitermassen auf den Richtungspunkt.

2. Die malerische Auffassung bestimmt auch die Charakterzeichnung, die von dem geschärften Blick des Erzählers zeugt. Man beachte, wie Eliencron das Mienenspiel scharf erfaßt S. 35, die äußere Erscheinung des Chefs anschaulich darstellt u. a. Einzelmomente werden als malerische Situationen empfunden. Als Beispiel diene die Liebeszene S. 30:

„Ein malerischer Anblick überraschte mich: Unter einem Goldregenbusch, der trotz des Julitages, den wir heute durchlebten, noch in voller Blüte stand, unter diesem, dem einzigen Gesträuch bei dem Riesenbaume, hielt der Leutnant. Er bog sich lächelnd zu dem ihm seitwärts, etwas erhöht stehenden Mädchen hinunter und hielt



ihre auf den Sattelknopf gelegten Hände mit den seinen gefangen. Auch sie lächelte zu ihm hinauf. Es war wie im tiefsten Frieden. „Man vergleiche das Gegenbild S. 45. Treffende Bilder dienen zur Veranschaulichung. So gibt er uns ein klares Situationsbild durch einen treffenden Vergleich. S. 30: „Die acht Kirchtürme, die von unserer Sandburg erschaubar, gleißten im Abendsonnenschein. Nahm ich mich in diesem Augenblick als eine gemütliche dicke Kreuzspinne an, die mitten in ihrem Neze aufpaßt, so hätten meine Fäden den nächsten Anhalt gehabt im Süden an einer Wagenfabrik, im Norden an einem Schloßchen.“

3. Scharfes bildliches Erfassen der Außenwelt verrät auch seine Sprache, die bildgesättigt und anschauunggetränkt ist. Neuprägungen, die zugleich humoristische Färbung haben, sind: „Kochtopf-rührende Bewegung des Reiters“ S. 37, „Baßäppelgalopp“; frisches Leben, Temperament pulsiert in Neuschöpfungen wie „fladen“, „webern“, „überhellen“, „ansprudeln“, „wurzelzäh“, „Blinkerärzte“ und im Steigerungsrhythmus: „Verworrenes Wiehern, Schnauben, Klirren, Prusten“ oder „blitzenden, glitzernden, funkelnden, flüssigen, fließenden Gold und Silber“.

Bis in die Satz- und Periodenbildung und den Sprachrhythmus erstreckt sich der impressionistische Stil. Ein Musterbeispiel einer solchen Darstellung ist der Reiterkampf S. 43:

„Die wilde, fliegende, zerzauste, nach beiden Halsseiten über-volle, hellgelbe Mähne eines dunkelfuchsignen Berberhengstes, der mit den Vorderhufen den Kopf des Pferdes meines Generals schlägt.... Das Gewoge der Schwerter.... Silberne Blinkerärzte aus einem schwarzen, unruhigen, kurzweiligen Blutsee tauchend... Kreise... Einmal sah ich den Chef des Stabes. Mit meisterhafter Geschicklichkeit weiß er sein Pferd auf der Stelle zu wenden, sich zu drehen. Er verteidigt sich mit dem Revolver, jedesmal erst ruhig zielend.... Einer reißt mich nach hinten, mein Kopf, helmlos geworden, liegt auf der Kruppe meines Pferdes, dicht über meiner Stirn ein schwarzes Gesicht, große weiße Augen, heißer Atem, Schellen, kleine gelbe Glitterhalbmonde, purpurne Troddeln.... Ein hochgehobener Arm mit dem Flammenschwerte des heiligen Michael will auf mich niedersausen; nein, er sinkt lahm. Die leere Nordhäuserflasche des im Tumult in einiger Entfernung



sich hauenden Majors, der den Todeshieb auf mich hatte ausholen sehen, schoß dem wüsten Afrikaner aufs Nasenbein... hurra, hurra.... Der Feind zeigt die Schwänze seiner Gäule...“

Wie gelingt es Eliencron uns eine solch wildbewegte Kampfszene miterleben zu lassen? Er reiht einzelne, oft nicht in sich abgeschlossene sprachliche Gebilde zusammen; bedeutungsvolle Einzeldrucke, Spitzen der Erscheinungen, werden ohne logische Verknüpfung sprachlich gefaßt; fehlende Zwischenglieder werden durch Punkte, das beliebte Satzzeichen des Impressionisten, angedeutet. Die Darstellung strömt in rasender Eile dahin und drängt nach erlösendem Abschluß, der ganz überraschend kommt.

So wachsen auch in dieser kleinen Erzählung alle Kunstformen einheitlich aus dem Gehalt des Kunstwerkes und überzeugen uns von der Formgesetzmäßigkeit deutscher Kunst.

### 3. Die historischen und kulturhistorischen Erzählungen des Realismus<sup>1)</sup>.

Mit erwachendem Wirklichkeitsfönn wurde neben der Dorf- erzählung besonders die Dichtung gefördert, die sich in erster Linie die Aufgabe gestellt hat, das wirkliche Leben im Spiegel der Dichtung zusammenzufassen: die geschichtliche Novelle und der Roman. Die Bedeutung dieser Dichtung war seit der Mitte des 18. Jahrhunderts ständig gewachsen. In den Erziehungsromanen und den humoristischen Romanen hatte diese Dichtungsart in England, im klassischen Bildungsroman und den Erziehungsromanen Jean Pauls in Deutschland eine ziemliche Höhe erreicht. Ihre Vertiefung und Stofferverweiterung erfuhr sie wie die Dorfgeschichte dann in der Romantik, ihre Blüte zeitigte allerdings erst der Realismus.

#### a) Die geschichtlichen Novellen.

Die Reihe der historischen Erzählungen beginnt mit den großen Geschichtsromanen des englischen Historikers Walter Scott (1771 bis 1832), die bahnbrechend in Deutschland wurden wegen der realistischen Zeichnung der Charaktere, des Milieus und der

---

<sup>1)</sup> Ein guter Führer ist Boß-Weizel „Der historische Roman als Begleiter der Weltgeschichte. Ein Führer durch das Gebiet der historischen Romane und Novellen.“ Leipzig (Hachmeister und Thal). Lehrmeister-Bücherei 1920.

geschickten Komposition. Aus der Menge der Nachahmer Scotts ragt hervor als selbständigster und bedeutendster

## Willibald Alexis

(Deckname für Wilhelm Häring oder Hareng).

Seine großen kulturhistorischen Romane aus der Geschichte der Mark Brandenburg, in denen er die Kämpfe der Hohenzollern mit dem altmärkischen Bürgertum bis zur Schlacht von Jena schildert, zeichnen sich aus durch die kulturhistorische Treue und die Weite der Gedanken. Hervorzuheben sind „Tabanis“ (1832), der die Zeit des großen Friedrich behandelt, „Roland von Berlin“ (1840), der in die Kämpfe zwischen Berlin-Cölln und dem Kurfürsten Friedrich dem Eisernen versetzt, und der 1846—48 erschienene Roman

### Die Hosen des Herrn von Bredow.

A.: D. u. Kl. R. 4261—63. Hendel 1542—1545.

#### I. Inhalt:

Alexis schildert den Kampf gegen die Raubgelüste des märkischen Adels. Im Mittelpunkt der Erzählung steht die humoristische Geschichte der aus Elenshaut gegerbten Hosen des Herrn Götz von Bredow auf Hohenziah, des einzigen Kleidungsstückes dieser Art, das der Ritter trägt. Die Gattin kann der Hosen nur dann zur Reinigung habhaft werden, wenn der Ritter seinen sechstägigen Rausch ausschläft. Bei einer Wäsche am Flusse war dieses seltsame Kleidungsstück vergessen und von einem Krämer gestohlen worden. Indes wird ihm sein kostbarer Fund von dem Ritter von Lindenberg bei einem räuberischen Überfall wieder abgenommen; diesem nimmt, als er noch zerstreut daliegt, der Junker Hans Jürgen, den die Frau von Bredow danach ausgesandt, die Hosen wieder ab. Da aber Ritter von Lindenberg den Krämer in der Rüstung Gözens überfallen hat, gerät von Bredow in den Verdacht des Straßenraubes und wird deshalb, als er vom Rauche erwacht die wiedergefundenen Hosen anzieht, vom Kurfürsten Joachim gefangen nach Potsdam geführt. Obgleich Götz von Bredow, von einem Priester überlistet, den Raub in seiner Gutmütigkeit zugibt, ermittelt der Kurfürst den eigentlichen Täter und läßt ihn hängen.

Das bringt nun den ganzen Adel in Aufruhr. Ihm schließt sich im Rausch auch Götz an. In der Nacht vor dem Aufstand aber entführt ihm seine kluge Frau wieder die Hosen, so daß er zum Bleiben gezwungen ist. Das war Götzens Rettung. Der Aufstand mißlingt nämlich, und die Teilnehmer werden bestraft. Hans Jürgen aber, der in den Hosen des Herrn von Bredow unter die Aufständischen reitet, wird von den Aufrührern für Bredow gehalten, hört ihren Anschlag deswegen und rettet im letzten Augenblick den Kurfürsten, der ihn zum Danke zum Ritter schlägt.

## II. Bedeutung:

So beherrscht humoristisch dieses Kleidungsstück die abenteuerlichen Rittergeschichten, die uns ein historisch treues Bild jener Zeit geben. Die ungeheuren Fortschritte, die der Realismus dem Roman ermöglicht, liegen in der Schilderung des kulturhistorischen Milieus. Alexis stellt lebenswahre Gestalten auf den breiten Boden der märkischen Heimat und läßt sie gewissermaßen aus der Naturumgebung hervordachsen. Darum ragt hier auch breit die Landschaft in die Dichtung hinein. Sein für Naturschönheit geübtes Auge erkannte die färglichen Reize der Heimat und erfaßte zuerst den schwermütvollen Ernst des märkischen Landes. Wie er dann meisterhaft mit wenigen Strichen diese Landschaftsstimmung weckt, davon zeugt der Anfang des Romans. Es erscheint uns naturwahr, daß „auf diesem spröden Boden, in der herben, sonnenarmen, nebligen Luft, an diesen schweigenden Seen“, in den weiten Sand- und Moorstrecken Menschen wohnen, die zugleich so schroff und doch wieder wehmütig und weich sind — echte norddeutsche Menschen. Durch die enge Verbindung mit dem heimatischen Boden haben die einzelnen Gestalten der Dichtung an Lebenswahrheit viel gewonnen. Der Kurfürst und der störrische Adel, besonders der „bärenmäßige Götz“ und „tollpatschige“ Junker Jürgen neben den hilfsbereiten und lebensklugen Frauen sind schon meisterhafte Charakterbilder.

## Viktor von Scheffel.

### Ekkehard. Eine Geschichte aus dem 10. Jahrhundert.

A.: R. 5901—06. Hendel 2376—2382. Kurzer Auszug in D. u. Kl. (Köstlers); Gesamtausgabe Hausbücherei der deutschen Dichter-Ged.-Stiftung. 61.—63. Bd.

E.: Johannes Prölß, Scheffels Leben. Biographische Einführung in die Werke des Dichters. Stuttgart (Adolf Bonz u. Cie.), 1907. Hermann Kluge, Themata zu deutschen Aufsätzen und Vorträgen, Altenburg 1891.

Der Dichter entwirft hier ein kulturhistorisches Bild alemannischen Kloster-, Schloß- und Waldlebens aus der Zeit der Ottonen auf Grund der bekannten Überlieferungen des Klosters St. Gallen.

I. Inhalt. Auf der Burg Hohentwiel im alemannischen Hegau herrschte im 10. Jahrhundert als Reichsverweserin in Schwaben die Herzogin Hadwig, die Witwe des Herzogs Burkhard. Eine muntere Kammerfrau, die Griechin Praxedis, und ein gutmütiger Kämmerer, Spazzo, standen der strengen Herrin zur Seite. Eines Tages faßte sie den Entschluß, ihren Vetter Tralo, den Abt des Klosters St. Gallen, zu besuchen. An der Pforte des Klosters aber wurde ihr der Eintritt verwehrt, da nach der Regel des heiligen Benedikt keine Frau die Schwelle des Klosters betreten durfte. Da sie als Reichsverweserin und Schutzherrin der Abtei darauf bestand, waren die Mönche in großer Verlegenheit. Ein junger, gelehrter Mönch Ekkehard, der Pförtner des Klosters war, wußte Rat: „Die Herzogin von Schwaben ist des Klosters Schirmvogt und gilt in solcher Eigenschaft als wie ein Mann. Und wenn in unserer Satzung streng geboten ist, daß kein Weib den Fuß über des Klosters Schwelle setze: man kann sie ja darüber tragen.“ Der Vorschlag wurde gebilligt, und Ekkehard trug die schöne Frau über die Schwelle.

Die Herzogin, welche an ihrem Träger Wohlgefallen gefunden und seine große Gelehrsamkeit in Unterredungen kennen gelernt hatte, erbat sich den Ekkehard vom Abte als Gastgeschenk, damit er sie in der lateinischen Sprache unterrichte. Die Bitte wurde gewährt. Hadwig und Praxedis lauschten mit wachsendem Vergnügen den Worten ihres jugendschönen Lehrers und lasen die wunder-schöne Tragödie von Dido und Äneas bei Vergil. Ekkehard widerstand den Versuchungen, die in der Zuneigung der jungen Frauen an ihn herantraten, und blieb dem Gelübde treu.

Da brachen plötzlich die Hunnen ins Land ein, und Ekkehard rüstete sich zum Zuge. Die Herzogin schenkte ihm das Schwert ihres



verstorbenen Gemahls und einen goldgefaßten Kristall, der einen Splitter vom heiligen Kreuz in sich barg. Allein auch jetzt noch wich er aus Pflichtgefühl allen Erklärungen aus.

Siegreich kehrte Ekkehard auf die Burg zurück, fand aber die Herzogin in veränderter Stimmung. Die kalte Zurückhaltung aber entfachte die Leidenschaft des Mönches so sehr, daß er sich vergaß und in der Burgkapelle die Herzogin umschlang. Hadwig stieß den Rasenden zurück und überlieferte ihn den eintretenden Mönchen. Er ward gebunden und ins Burgverließ geworfen. Auf listige Weise schlüpfte Pragedis die Wächter ein und befreite so den Mönch. „Gesegnet sei euer Weg, und vergeßt nicht, daß ihr uns noch eine Geschichte von deutscher Heldensage schuldig seid“, gab sie dem Scheidenden mit auf den Weg.

Doch Ekkehard kehrte nicht nach St. Gallen zurück, sondern stieg hinauf zum Säntis, wo er als Einsiedler vom Herzeleid wieder gesundete. Hier dichtete er das Waltharilied in lateinischer Sprache und schrieb es auf seine Blätter von Pergament. Als der Winter anbrach, schoß er einen Pfeil in den Burghof vom Hohentwiel, wo gerade die Herzogin Aussicht hielt über den Bodensee. Als sie den Pfeil aufhob, sah sie, daß er mit Pergamentblättern umwunden und mit einem Kranze von Wiesenblumen umhüllt war. Die Blätter enthielten das Waltharilied, das er ihr als Abschiedsgruß sandte. Da neigte die stolze Frau ihr Haupt und weinte bitterlich.

## II. Die Erzählung als kulturhistorische Dichtung.

Ein Stück nationaler Geschichte soll nach des Dichters Absicht durch eine Reihe scharf gezeichneter Gestalten vorgeführt werden, „also daß im Leben und Ringen und Leiden der einzelnen zugleich der Inhalt des Zeitraumes sich wie zum Spiegelbild zusammenfaßt“ (Vorwort des Ekkehard). Aber der Dichter hat so viel an den geschichtlichen Tatsachen geändert, daß man die Erzählung kaum noch als ein getreues kulturhistorisches Gemälde auffassen kann. Doch das ist es ja auch nicht, was den bleibenden Wert des Romans ausmacht, der höhere liegt in der psychologischen Entwicklung der Charaktere, ihrer seelischen Konflikte.



## Wilhelm Heinrich Riehl.

A.: Land und Leute. Die bürgerliche Gesellschaft. Die Familie. Sechs Novellen. Herausg. von Th. Matthias in den Cottaschen Schulausgaben.  
E.: Theodor Matthias, W. H. Riehl als Novellist. J.D.U. X (1896) S. 1—28.

Unterrichtsziel: Die kulturhistorische Novellistik Riehls.

In der Einleitung zu seinen „Kulturhistorischen Novellen“ (1856) entwickelt Riehl das Programm der kulturhistorischen Novellistik. Dort heißt es: „Unser historisches Gefühl erträgt es nicht mehr, daß man uns große Staats- und Kriegsaktionen im Romane genrehaft ausmalt.“ Er verlangte statt dessen eine frei erfundene Handlung auf historischer Grundlage. Der Dichter soll aus den Kulturbedingungen einer Zeit heraus neue Menschen schaffen und so in den Kampf mit den neuen Zeitverhältnissen stellen.

### 1. Stoff.

Solche kulturhistorischen Bilder entwirft uns Riehl in seinen 50 Novellen von der Karolingischen Zeit bis 1848. In die Zeit des jungen Christentums versetzen u. a. „Im Jahre des Herrn“ und „König Karl und Morolf“. Im romantischen Mittelalter (1232—1414) spielt die Handlung in den gemütvollen Novellen „Damals wie heute“ und „Spielmannsfind“, die einen Einblick in den damaligen Gesellschaftsbau gewähren. Die Zeit der Reformation spiegelt sich wider in der Künstler- und Liebesgeschichte „Die 14 Nothelfer“. Traurige Bilder der Sittenverwilderung während des 30jährigen Krieges eröffnen sich dem Leser in den Novellen „Der Fluch der Schönheit“ und „Die rechte Mutter“. Die größte Zahl von Novellen kommt auf die Rokokozeit; hier ist der gelehrte Dichter ganz zu Hause, wo er einen echt deutschen Bürgerstand im Gegensatz zu den höheren Ständen loben kann. Hierher gehören die Novellen „Reiner Wein“, „Rheingauer Deutsch“ und „Der Stadtpfeifer“. Die Neuzeit endlich mit den politischen und sozialen Ideen tritt stark hervor in dem „Verrückten Holländer“, „Märzminister“ und „Theaterfind“.

Der geschichtliche Stoff geht keineswegs auf einzelne historische Quellen zurück. Ausnahmsweise sind es kleine Notizen, die Riehl Chroniken entnimmt und weiter spinnt. So gibt zur Novelle „Reiner Wein“ Anregung ein Eintrag in einer Frankfurter Chronik zum Jahre 1660, wonach ein junger Kaufmann, wegen schel-

mischen Bankerotts bestraft, von den drei zur Wahl gestellten Strafen, dreimaligem Stehn im Halseisen, lebenslänglichem Tragen eines gelben Hutes oder ewigem Gefängnis, die letzte gewählt, aber schon im nächsten Jahre die Freiheit zurückerhalten hat. Sonst ist Riehls Quelle das Gesamtbild der Kulturgeschichte, wie es sich lebendig dem geistigen Auge des Forschers darbietet. Darum sind die kulturgeschichtlichen Bilder so lebenswahr, keine hölzernen historischen Novellen, die aus einer Chronik zusammengeschrieben sind.

## 2. Die Gestaltung.

Die Einheit der Handlung. Aus dieser lebendigen Geschichte, die geistiges Erleben des Forschers und Dichters ist, schöpft er die Gestalten und Konflikte zu seinen Novellen. Im freundschaftlichen und regen Verkehr mit den Münchner Klassizisten Geibel, v. Schack und Henze bildet und klärt er den Begriff der novellistischen Kunst. Im Vorwort zu einer Novellensammlung „Aus der Ede“ formuliert er das Wesen der wahren Novelle so: „Die Novelle kann nichts anderes darstellen als die Konflikte eines psychologischen Problems, durch eine Geschichte gelöst, in der sparsamen, knappen Kunstform des erzählenden Vortrags.“ Wenn die das Problem verhüllende Geschichte uns auch noch so fern liegt, das psychologische Problem bewegt auch uns heutige noch. Es sind eben all die zahllosen, uns vom Leben aufgegebenen Fragen, zu deren Lösung es einen jeden von uns drängt, sofern er nachdenken und auf die seelischen Triebkräfte hindurchdringen kann. Riehl fordert selbst von den kulturgeschichtlichen Erzählungen, daß sie auch den modernen Menschen beschäftigende psychologische Probleme in geschichtlich treuer Einkleidung behandeln sollen. Die geistvolle Durchführung der Probleme bildet den einen Vorzug Riehlscher Novellen. Es sind die Eigenarten der deutschen Volksseele, die er von den mannigfachsten Seiten enthüllt: Treue bis in den Tod und Liebe bis zur Selbstüberwindung, Gemütsstiefe und Freiheitsdrang, vorurteilsfreie Bewunderung alles Großen und vertrauensselige Hingabe an das Fremde. Auch andere Schwächen der Menschen werden bloßgelegt. In der Novelle „Reiner Wein“ schildert er die Torheit des neueingebürgerten Frankfurter Weinhändlers Franz Hertorf, wie er durch äußerliches Gebahren sich zu den Patriziern aufschwingen will, dabei aber der

Lächerlichkeit und Demütigung verfällt und erst allmählich innerlich sich zur wahren Vornehmheit emporschwingt. Ähnliches Schicksal hat das „Spielmannsfind“. König Karl in der Novelle „König Karl u. Morolf“ grübelt über den Zweck des Schaffens und des Herrschers Berechtigung, bewußt schlechte Mittel zu gutem Zwecke zu verwenden. Die launige Novelle „Damals wie heute“ bringt die Lösung der Frauenfrage in der Erklärung, daß die Frau im Mann sich selber findet.

### Das Spielmannsfind.

A.: Sechs Novellen. Schulausgabe von Theodor Matthias. Stuttgart<sup>3</sup> (Cotta) 1911. S. 127—158.

E.: Biedermann, a. a. O. S. 98—102.

#### Inhalt.

- I. Graf Gerbots Reichtum und Leutseligkeit. Sein Erziehungsplan: sein Sohn Hugo soll in der Schule der Armen und Bürger Stand und Reichtum verachten lernen. (Hauptthema.)
- II. Der Überfall durch die Nachbarn. Errettung durch ein fremdes Mädchen, Beatriz. = Erregender Moment.
- III. Anerbieten Gerbots als Dank für die Rettung. Beatriz fordert Geld.
- IV. Sie will reich sein, um frei und fromm zu werden. (Gegenthema.)
- V. Beatriz vermunmt sich in ein Fräulein v. Steben; sie lernt, daß es nicht so leicht ist, fromm zu sein, wenn man auch reich ist.
- VI. Ihre Erziehung bei der Herzogin von Lothringen: Sie lernt, daß die Reichen und Vornehmen nicht frei sind, ferner den Wert des Schweigens (sie legt das Vorlaute ab); sie bringt der Eitelkeit alle kleineren Eitelkeiten zum Opfer (sie muß ein schwarzes Kleid tragen) und lernt Enthaltksamkeit im Essen und Zurückgezogenheit. „Es ist schwer reich zu sein.“
- VII. Kaiser Sigismund in Straßburg. Zu ihrem Schmerze kann sie nicht am Einzuge teilnehmen. Hugo naht ihr. Sie wird vom Kaiser mit einem wunderbaren Ring beschenkt, der ihre Wahrhaftigkeit anzeigt. Ihre innere Wandlung beginnt. = Höhepunkt.
- VIII. Beatriz wurde immer besser. Ihre Angst vor Entdeckung. Hugo klagte, wenn er nur vornehm und reich sei, wollte er

schon glücklich sein. Beatriz kommt zur entgegengesetzten Ansicht: sie lernt das inwendige Elend der Reichen kennen.

IX. Hugos Abschied. Sozialer Rollentausch: Hugo ein Graf, Beatriz ein Spielmannskind.

X. Gerbot im Sterben glaubt, daß sein Erziehungsplan mißglückt sei, da Hugo in der bisherigen Schule den Wert des Reichtums und Standes erfahren habe. Die zweite Hälfte des Erziehungsganges in der Schule der Reichen und Vornehmen fehlte noch. Das angeblich Fehlende aber hat Hugo bei Beatriz gelernt: die Licht- und Schattenseiten des Lebens der Reichen und Vornehmen; er bringt den Vorurteilen seines Standes ja auch seine Liebe zum Opfer. In der Arbeit findet er sein Lebensglück. = Katastrophe.

Idee: Seinem Programm gemäß, das er in der Einleitung zu seinen „Kulturhistorischen Novellen“ entwickelt, malt er uns nicht geschichtliche Staats- und Kriegaaktionen aus, sondern erdichtet auf historischer Grundlage und aus den Kulturbedingungen einer Zeit (hier des 15. Jahrhunderts) heraus eine Geschichte, in der ein psychologisches Problem gelöst wird. Es liegt hier in der Erziehung des Hugo und der Beatriz zum sozialen Gedanken, von dem Graf Gerbot sich ganz leiten läßt. Um seinen Sohn vor Standesvorurteil zu bewahren, läßt er ihn bei einem Bürger und Handschuhmacher in Straßburg erziehen. Bis zu Hugos Begegnung mit Beatriz im 7. Kapitel hören wir von dieser Erziehungsgeschichte, dem Hauptthema, nichts mehr; dafür wird jetzt an dem Schicksal der Beatriz, des Spielmannskindes, das Gegenthema zunächst entwickelt: die Erziehung des armen Spielmannskindes im Hause der Reichen und Vornehmen. Bei einem Überfall durch die feindseligen Nachbarn wird Graf Gerbot durch Beatriz gerettet. Um frei und fromm zu werden, erbittet sie sich Geld zum Lohn für die Rettung. Damit stattet sie sich zunächst aus, übernimmt die Rolle eines verwaiseten Fräuleins v. Steben und gerät so in das Haus der Herzogin von Lothringen. Gar bald muß sie hier lernen, welche Schranken auch diesem Stande gesetzt sind und wie wenig frei auch die Vornehmen und Reichen sind (Zwang durch Sitte und Etikette). Sie kann aber auch nicht fromm werden, da sie ein Leben der Lüge führen muß. Das Unwürdige ihrer Lage kommt ihr besonders



zum Bewußtsein, als ihr in vermeintlicher Armut Hugo als Liebhaver naht. Sie ringt sich zum Wahrheitsgeständnis durch und verwünscht die angeblichen Vorzüge ihrer Scheinstellung. Gleichzeitig aber entpuppt sich Hugo, der vom sterbenden Vater gerufen ist, als Graf, sodaß wieder derselbe soziale Gegensatz besteht, nur in Umkehrung.

Nun nimmt der Dichter wieder das Hauptthema auf. Hugo hatte in der Schule der Bürger das Leben und Denken dieser Klasse gelernt, aber durch seine Liebe zur Beatriz auch schmerzlich die Schranken dieser Gesellschaftsklasse fühlen müssen. Der Erziehungsplan des Vaters war scheinbar nur halb geglückt, da Hugo die Vorzüge seines wirklichen Standes immer noch recht eifrig begehrt hatte. Indes die Erfahrungen, die Beatriz gemacht und die er selbst im Verzicht auf ihre Liebe hatte machen müssen, bringen auch diese Seite der nach geplanten Erziehung zur Geltung. Er kennt nunmehr die Reibungen und Schwierigkeiten, die zwischen den einzelnen Gesellschaftsklassen bestehen, und hat sich damit zum sozialen Denken und Fühlen wie der Vater durchgerungen.

Die hier im Mittelpunkt der Erzählung stehende soziale Idee, die von den verschiedensten Seiten beleuchtet wird, regt immer wieder zum eigenen nachdenklichen Verweilen an und macht den besonderen Wert der Novelle aus. Es sind Fragen, die auch uns heutige noch bewegen und immer wieder zur Lösung drängen.

Nicht minder wertvoll ist der kulturhistorische Ertrag. Das 15. Jahrhundert in der scharfen Sonderung der Gesellschaftsklassen, aber auch in gelegentlichen Durchbrechungsversuchen erscheint hier naturgetreu gezeichnet. Man vergleiche Hebbels Darstellung in der „Agnes Bernauer“. Wenn die Handlung auch nicht nach Namen und Ort quellenmäßig beglaubigt ist, so ist sie doch geschichtlich wahr in dem höheren Sinne, daß nur Menschen des 15. Jahrhunderts so denken und fühlen konnten, wie Riehl es schildert. Als erster Meister der Kulturgeschichtsforschung lebt und webt er eben in diesen Zeiten; daher die streng realistische Zeitfärbung. Kulturgeschichtliche Meisterbilder sind ferner die Novellen „Damals wie heute“, in der uns Riehl die Übergangszeit vom Rittertum der Burgen zum Humanistentum der Städte schildert; „Im Jahre des Herrn“, in der noch germanisches Heidentum mit dem jungen



Christentum zusammenprallt, „König Karl und Morolf“, die uns Karls Kulturwirken kritisch darstellt, und „Reiner Wein“ aus der Rokokozeit. Einzelzüge sind oft den Quellen entnommen, also auch im strengen Sinne historisch wahr, so in unserer Novelle die Trachtenordnung für Juden und Dirnen, Kaiser Sigismunds Geleit durch die Frauen (eigentlich in Basel) u. a., worüber die Ausgabe von Matthias belehrende Auskunft erteilt.

Gestaltung. Über den Einfluß der Musik auf Riehls Novellenkomposition hat uns ebenfalls Matthias interessante Aufschlüsse gegeben, die von Riehl ausdrücklich bestätigt sind. Merkwürdig ist in dieser Hinsicht vor allem der einheitliche Stimmungston, der durch die einzelnen Novellen hindurchklingt und oft von Riehl sogar als Tempobezeichnung der Erzählung vorgelegt ist, so ein Andante religioso vor „Im Jahre des Herrn“. Sie haben den Novellen ein schönes Ebenmaß, das auf Einheit zwischen Form und Inhalt beruht, verliehen. Schwieriger zu erkennen ist, daß die meisten Novellen wie Sonaten auf zwei thematischen Motiven im doppelten Kontrapunkt aufgebaut sind. Wie in der Sonate wird zunächst das gegensätzliche Motiv, das Kontrastthema, durchgeführt. Zahlreiche Variationen führen die Themen bis zum versöhnenden Signale. An unserer Novelle habe ich nach diesen Hinweisen das Haupt- und Kontrastthema festzustellen versucht. Als Komponist und leidenschaftlicher Musikfreund hat Riehl auch unsere musikalische Dichtung wertvoll bereichert durch den Stadtpfeifer, Amphion und Demophoon von Vogel.

### Wilhelm Raabe.

E.: G. Vogel, Die Verwertung von Wilhelm Raabes geschichtlichen Erzählungen für den Unterricht in der deutschen Geschichte. (Bayerische Zeitschr. für das Real Schulwesen XX (1912) Heft 9/10 S. 405—419).

Vorzüglich zur Lektüre für III und IIII, und zwar besonders zur Belebung des geschichtlichen Interesses eignen sich Raabes geschichtliche Erzählungen. Da es hierbei weniger auf die Würdigung des Kunstwerkes als auf die Darbietung des Stoffes ankommt, so mag hier eine kurze Stoffangabe einiger Novellen genügen, die hoffentlich zu reger Lektüre anleitet. In die Zeit des Interregnums versetzt die Erzählung „Die Hämelschen Kinder“. „Unseres

Herrgotts Kanzlei" und „Der heilige Born" entwerfen ein farbenreiches Bild des 16. Jahrhunderts. Den Kampf zwischen den Niederlanden und Spanien schildern „Der Junker von Denow", „St. Thomas" und „Die schwarze Galeere"<sup>1)</sup>. Lebensvolle Bilder aus dem 30jährigen Kriege entrollen die Novellen „Lorenz Scheibenhardt" und „Else von der Tanne". Das Zeitalter Ludwigs XIV. ersteht in den Erzählungen „Der Marsch nach Hause", „Hörter und Korvei" und „Das letzte Recht". Wertvolle Beiträge zur Bereicherung und Vertiefung der Vorstellungen und Kenntnisse aus der politischen wie aus der Kulturgeschichte liefern die aus der Zeit des Siebenjährigen Krieges berichtenden Erzählungen „Haftenbeck", „Das Odfeld" und „Die Innerste". Mit der Zeit der Revolution und Napoleons I. befaßt sich Raabe in der Humoreske „Die Gänse von Bülow" und der ernstesten Erzählung „Im Siegeskranz". Durch die Zeit deutscher Not und deutschen Ringens (1806—14) führen „Die Chronik der Sperlingsgasse" und „Nach dem großen Kriege". Einen Beitrag zur Beleuchtung der Zustände während der Zeit des niedergehenden heiligen römischen Reiches und des Bundestages gibt die humorvolle Erzählung „Eulenspingsten". Das Erwachen des politischen Sinnes, die Erstarkung des deutschen Einheitsgedankens spürt man in dem reizenden Genrebild „Gutmanns Reisen". Die große Zeit der Erfüllung rauscht in der Erzählung „Deutscher Adel" an uns vorüber.

Zur Ergänzung können Gustav Freytags „Bilder aus der deutschen Vergangenheit" herangezogen werden, die jetzt in einer guten Schulausgabe vorliegen. (ND. [Wallner] 1912.)

## Conrad Ferdinand Meyer.

A.: Der Heilige<sup>65</sup>. Epz. (Haessel) 1912.

E.: Stern, Studien, N. F., S. 37 ff. Carl Credner, C. F. Meyer, Der Heilige. D.D. 18.

### Der Heilige.

Unterrichtsziel: Die Technik der historischen Novellen Meyers.

Mit dem nationalen Epos „Huttens letzte Tage" (1871) begründet Meyer seinen Ruhm; der Schweizer-Roman zeigt seinen

<sup>1)</sup> Vgl. Luther, Z.D.U. XXIV, S. 1 ff. und Adler L.L. LXXVI S. 48 f. Grupe—Pfaue S. 34. Biedermann S. 163—170.

glänzenden historischen Stil (1874). Die Höhe aber erreichte er erst 1879 mit dem „Heiligen“ im Alter von 54 Jahren. Die auffallend späte Entwicklung, eine Folge der von schweren Störungen heimgesuchten psychischen Entwicklung, ist nicht ohne Einfluß auf sein dichterisches Schaffen geblieben. Er erscheint uns deshalb ohne jugendliche Frische in seinen Werken, dafür aber mehr gereift und abgeklärt. Der Eindruck der Reife und Klarheit wird noch verstärkt durch die peinliche Sorgfalt, die er auf das Ausfeilen der Sprache und die Vervollkommenung der Technik verwandt hat. Im Gegensatz zu dem mühsamen Gestalten flossen ihm die Stoffe besonders aus der Geschichte leicht und in Fülle zu. — Die Geschichte des Thomas Becket, des „Heiligen“, beschäftigte ihn bereits 1853 in Lausanne, wo seine vom Vater ererbten historischen Neigungen reiche Förderung durch die französische Geschichtsschreibung, besonders Thierry's Werke, erfuhren.

### Inhalt.

Hans von Schaffhausen, der Armbruster, reitet im Schneege-  
stöber durch den Rennweg in Zürich ein und trifft mit dem Thor-  
herrs Burthard zusammen, der eben im Begriff war, zum Frauen-  
münster zu gehen, um aus einer Predigt das Neueste über den  
sonderbaren Heiligen zu erfahren. Da ihm hier aus persönlicher  
Erfahrung eine weit zuverlässigere Quelle floß, läßt er den Arm-  
bruster zum Mahl und begehrt zum Nachtiſch die Geschichte des  
neuen Heiligen. Nach einigem Sträuben willfährt dieser der Bitte.  
Der Armbruster erzählt:

Thomas Becket, halb aus angelsächsischem, halb aus saraze-  
nischem Blut stammend, ist auf seinen ritterlichen Fahrten in das  
mohammedanische Cordova gelangt und dort Gemahl einer mau-  
rischen Prinzessin geworden. Nach seiner Rückkehr in das heimat-  
liche England wurde er bald der einflußreichste Ratgeber und  
Kanzler des Königs Heinrich zum Ärger der stolzen normannischen  
Aristokratie. Obwohl zum Geistlichen geweiht, widmete er sich  
doch ganz dem weltlichen Königsdienst. Ein Geheimnis hütet er  
ängstlich: sein Töchterlein Grace, das seiner kurzen Ehe entsprossen  
war. Einst fiel es der Sinnengier des Königs und der Eifersucht  
der Königin Ellinor zum Opfer. Das war ein harter Schlag für

den königstreuen Thomas; aber seine Treue ist stärker als sein Schmerz. Nur der Erziehung der Söhne Heinrichs entschlägt er sich und warnt ihn freimütig: „Deine scherzende Weisheit hat meinen wunden Punkt getroffen, denn du kennst meine unvollkommene Natur und mein zur Erniedrigung der Dienstbarkeit geschaffenes Wesen. Sei es frühe Gewohnheit des Herrendienstes, sei es die Eigenschaft meines Stammes und Blutes, ich kann dem gesalbten Haupte und den hohen Brauen der Könige keinen Widerstand leisten. Und da du so glücklicher Laune bist und ein Wohlgefallen hast an deinem Knechte, erlühnt er sich, dir in dieser traulichen Einsamkeit einen Rat zu erteilen: gib mich nie aus deiner Hand in die Hand eines Herrn, der mächtiger wäre als du! Denn in der Schmach meiner Sanftmut müßte ich ihm allerwege Gehorsam leisten und seine Befehle ausführen, auch gegen dich, o König von England.“ Doch der König mißversteht den Rat des Kanzlers, erhebt ihn vielmehr auf den Stuhl des Primas von England, des Erzbischofs von Canterbury. Und nun vollzieht sich ein plötzlicher Wandel in Thomas Becket: er befehdet mit wachsender Leidenschaft die weltliche Macht, deren treuer Anhänger er bisher war, und verteidigt mit allen Mitteln die vormalige Gegenpartei, in deren Reihen er durch sein neues Amt eingetreten ist. Denn nun fühlt er sich mit einem Male im Dienst des größeren, mächtigeren Herrn, Gottes und des Papstes Alexander III. Besonders nimmt er sich seiner bedrängten Landsleute, der Angelsachsen, an. Die früheren Freunde, König und Erzbischof, werden Todfeinde, die nichts im Leben innerlich wieder versöhnen kann. Vergebens schickt König Heinrich ihn in die Verbannung; der Abwesende beherrscht die englischen Sachsen mit schrankenloser Gewalt, des Königs Weib löst sich von dem Gemahl, die Söhne treten ihm in Waffen gegenüber. In seiner Bedrängnis demütigt sich der Herrscher vor dem Erzbischof und erfleht eine Versöhnung. Doch die Bedingung, Befreiung der Sachsen und gründliche Sinnesänderung, kann er schon mit Rücksicht auf die normannische Ritterschaft nicht erfüllen. Damit bricht die Katastrophe herein: Thomas kehrt gegen den Willen des Königs auf den Erzstuhl zurück. Da schleudert im Jähzorn der König seinen Rittern das schlimme Wort zu, daß er Knechte mäße und keiner dieser Fresser und Schwelger Manns ge-



nug sei, ihm einen Verräter vom Halse zu schaffen. Vier edle Normannen stürzen sich auf die Pferde und stieben eilends davon. Betroffen vernahm es Heinrich und schickte hinter den Zornigen Hans den Armbruster her, um die Tat zu verhindern. Umsonst, denn Thomas will Märtyrer werden. In der Kathedrale vor dem Hochaltar erschlugen ihn die Normannen; der Erzähler suchte vergeblich die tödlichen Hiebe abzuwehren. Doch des Heiligen Tod brachte auch dem König den tödlichen Sturz. Mit einem kurzen Überblick über die nächsten Ereignisse, die er vom Hörensagen hat, schließt der Erzähler Hans die Geschichte.

Die Stille der Nacht wird plötzlich unterbrochen: der Hund des Armbrusters fährt plötzlich scharf bellend auf. Die Mönche sind von der Jagd heimgekehrt. Der gastfreundliche Chorherr bittet den Armbruster, die Nacht neben ihm zu schlafen, da sonst das blutige Haupt des Herrn Thomas im Dunkel der Nacht ihm vor-schweben könnte.

## II. Die Eigenart der historischen Novelle Meyers.

1. Der Stoff. Im wesentlichen lehnt sich Meyer an den französischen Historiker Augustin Thierry an. Er schreibt selbst: „Aus der Histoire de la conquête de l'Angleterre war mir die rätselhafte Figur des Thomas Becket entgegengetreten, und ich habe so lange an ihr herumgebildet, bis sie mir fast quälend vor den Augen stand. Ich entledigte mich dieses Phantoms durch den Heiligen.“ Die durch eine Fülle anschaulicher Züge ausgezeichnete Darstellung Thierrys ist für den Dichter eine wahre Fundgrube geworden. Ihr entnimmt er außer der historischen Haupthandlung und dem kulturhistorischen Material auch die Legende von Thomas Becket's sarazenischer Mutter. Damit gewann er aber ein wichtiges Hilfsmittel für die Charakterentwicklung seines rätselhaften Helden, in dessen Adern das Blut der sarazenischen Mutter das träge fließende Germanenblut überwältigte. Doch trotz seines historischen Realismus erkennt Meyer die künstlerische Aufgabe des Dichters nicht: wirklich lebendige Persönlichkeiten in unsere Anschauung zu stellen und nicht der Auferstehungsel der Geschichte zu sein. „Die Geschichte benutze ich natürlich nach Möglichkeit, verfare aber ganz souverän mit ihr, indem ich nicht ruhe, bevor ich das



Attuelle der Historie der Willfür der Poesie unterworfen habe.“ Gerade in diesem Programm bekennt er sich zum künstlerischen oder stilvollen Realismus. Freie Erfindung ist so z. B. die ganze Geschichte von des Kanzlers Kinde Grace und dessen traurigem Geschid. Offenbar hat durch diese Episode der Dichter einen Lichtschein auf die Motive des Kanzlers Thomas fallen lassen. Jetzt wissen wir: keinerlei persönliche Beweggründe können nachher den Erzbischof Thomas zur Gegnerschaft gegen den König getrieben haben, wenn er als Kanzler sogar den Fall und Tod seines geliebten Kindes über Königstreue vergißt. Also kann es nur die Treue zu dem höheren Herrn sein.

2. Die Gestaltung. Der gesteigerte Wirklichkeitsinn des Historikers offenbart sich aber wieder darin, daß er die Erzählung einem Dritten in den Mund legt, um gleichsam „sein Gewissen von der geschichtlichen Verantwortung zu entlasten“. Dadurch erhält die Geschichte einen Rahmen, da die Erzählung durch einen Dritten vom Dichter motiviert werden muß. Die Form der Rahmen-erzählung bevorzugt Meyer; und sie bietet in der Tat viele Vorteile; vor allem wird „durch die subjektive Färbung der Erzählung die historische Wahrheit eingeschränkt, die poetische erhöht“. Schwierig ist dann nur die Charakteristik des Erzählers. Soll seine Erzählung wirklich lebenswahr erscheinen und interessant sein, so muß der Erzähler ein Wissender und ein Gebildeter sein. Ein „Wissender“ ist Hans der Armbruster: er, der Schweizer, hat als Begleiter des englischen Königs und des Kanzlers einen großen Teil der Welt gesehen und ein Stück Weltgeschichte miterlebt, nicht nur gehört oder gesehen, da er mit seinem Herzen zwischen König und Erzbischof stand. Als entlaufener Mönch gehört er auch zu den Gebildeten, der tiefer und weiter im Menschenleben sieht. Gerade deswegen aber, weil sein Herz mitgelitten hatte, schlossen sich seine Lippen. So bedurfte es einiger Überredungskünste und Kniffe, ihm die Zunge zu lösen. Der Chorherr muß ihn sogar bei seiner Ehre packen und ihn mit falschen Vermutungen bedrängen, als ob der Armbruster mit unter den Mördern des Heiligen gewesen sei. Erst nach leidenschaftlichem Drängen entschließt er sich, dem Gastgeber zuliebe, erst zögernd, dann freimütiger das Erlebnis preiszugeben. Die so gewählte Rahmenfiktion schimmert durch die

ganze Erzählung hindurch: es werden Pausen in der Erzählung gemacht, und besonders ergreifende Szenen bleiben nicht ohne Wirkung auf Erzähler und Zuhörer.

Die Rahmenfiktion bringt hier starke Spannungswirkungen. Der skeptische Ton, mit dem der Chorherr vom neuen Heiligen spricht, deutet an, daß die Gestalt des St. Thomas problematisch aufzufassen sei. Unser Interesse an den angedeuteten Ereignissen wächst, da wir in Hans einen Augenzeugen vor uns haben. Gerade wegen dieser Spannungswirkung wird man diese Erzählung eine Novelle nennen und zwar wegen des historischen Hauptvorganges eine historische Novelle. Auch eigenartige Stimmungswirkungen gehen vielfach vom Rahmen auf die Innenerzählung aus. Es wird ein gleichmäßig gedämpftes Licht über alles ausgegossen; dadurch rücken die Ereignisse mit ihren lauten Tönen und grellen Farben in die historische Ferne und zugleich unter einen einheitlichen Gesichtswinkel. Hier besteht ferner ein wohlthuender Kontrast zwischen dem Frieden und der Ruhe des Klosters und der großen Tragödie in der Welt.

Von dem Kunstmittel des Kontrastes hat Meyer auch sonst hier Gebrauch gemacht. Am reizvollsten tritt der Kontrast in der Charakterisierung der beiden Helden der Erzählung hervor. Häufiger bedient er sich noch des Parallelismus und symbolischer Züge, um die Wirkung der einzelnen Szenen zu erhöhen.

Der Erzählton ist dem schlichten Charakter des Erzählers angepaßt. Um die Illusion der Zeit zu fördern, gibt er ihr einen leisen archaischen Grundton durch Wahl altertümlicher Ausdrücke und kraftvoller altdeutscher Wendungen. Dieser historische Stil Meyers ist trotz seiner realistischen Färbung idealisiert. Das Stilisieren war in der Tat Meyers Stärke. Man merkt förmlich den auf die Verfeinerung des Ausdrucks aufgewandten Fleiß; im Rhythmus und in der sprachlichen Lautgebung schließt sich die Sprache eng dem gedanklichen Inhalt an. Keller pflegte Meyers Sprache „Brotat“ zu nennen. Das Bild des kostbaren, schweren und kunstvollen Stoffes ist höchst zutreffend für die Sprache im „Heiligen“.

So vereinigen sich in dieser Dichtung Form und Inhalt, um diese Novelle zu einer Meisterdichtung der deutschen Literatur zu machen.

## b) Der Geschichtsroman (Gelehrtenroman).

Es ist begreiflich, daß in den ersten Jahrzehnten des neuen Reiches der Geschichtsroman wieder neu auflebte. Mit Stolz blickte man auf die germanische Vergangenheit zurück. Auch die Gelehrten verschmähten es nicht, das Ergebnis ihrer geschichtlichen Forschungen durch den Roman zu übermitteln. Dadurch erhielt der Geschichtsroman einen gelehrten Charakter, der ihn nicht recht vollstündlich werden ließ. Er ist mit wenigen Ausnahmen daher auch wenig ergiebig für den Unterricht. Hervorzuheben sind aus dieser Reihe Frentag, Dahn und Ebers.

### Gustav Frentag.

- A.: Willh Scheel, Lesebuch aus Gustav Frentags Werken. Ein Hilfsbuch für den deutschen und geschichtlichen Unterricht an höheren Lehranstalten<sup>2</sup>. 1906 Berlin. (Weidm. Buchh.) Bernt hat billige gekürzte Ausgaben von Ingo und von Ingraban besorgt (N.D.). Bilder aus der deutsch. Verg. (N.D.).
- E.: E. Stüger, Frentag als Schulschriftsteller L.L. LXV (1900) S. 26 ff.  
 O. Fried, Die pädagogische Bedeutung der Romane Ingo und Ingraban. Z.G. 1873. S. 154 ff. Kluge, Themata zu deutschen Aufsätzen und Vorträgen<sup>6</sup>. Altenburg 1891. S. 207 ff. Themata siehe im Anhange dieses Buches.

### Selig Dahn.

#### Ein Kampf um Rom. Historischer Roman.

- A.: Leipzig (Breitkopf u. Härtel). 3 Bde.
- E.: E. Rosenberg. Ästhetisch-pädagogische Studie. ZfG. XXXII (1878). S. 548—562.

Dahn stellt in seinem dreibändigen Roman die Geschichte des Ostgotenreiches in Italien von Theoderich bis zum Sturze Tejas dar, die Geschichte des politischen und völkischen Verfalls dreier Weltreiche: des altersschwachen Rom und seines orientalischen Aufpuges Byzanz und der jungen germanischen Völkerschaft der Goten. Der Kampf dreht sich um den Besitz Roms, das von Byzanz Theoderich für den Sturz Odoakers eingeräumt und durch Altrepublikaner unter Führung des Cethegus, einer von Dahn erfundenen Größe, im geheimen verteidigt wird. Der gewaltige geschichtliche Stoff, der dazu noch überladen ist durch kulturhistorische Einzel-

bilder und romanhafte Einzelerlebnisse ist gegliedert in die 7 Bücher, die nach den gotischen Königen folgende Überschriften tragen:

I. Theoderich, II. Athalarich, III. Amalaswintha, IV. Theodahad, V. Witichis, VI. Totila, VII. Teja. Aus der verwirrenden und ermüdenden Fülle schält sich etwa folgender Kern heraus<sup>1)</sup>:

Die Goten, ein schönes, körperlich und geistig hochbegabtes Volk, geleitet von Führern voll Hoheit und Tapferkeit, gehen fast spurlos unter, zu Tode gehehrt, in eine Schlinge geschnürt von einem erbärmlichen Gesindel, von einem Volk, das kein Volk mehr war, treulos verlassen von den eigenen deutschen Bruderstämmen um des elenden Vorteils willen, des roten Goldes wegen, des alten Fluches unseres in Armut und hartem Lebenskampf aufgewachsenen Geschlechts. . . . Den Theoderich lähmt die schwere Sünde an Odoaker: Dietrich von Bern stirbt im Trübsinn. Amalaswinthas Herz ist dem eigenen Volk, den Barbaren, entfremdet. Athalarich ahnt mit politischem Blick das traurige Geschick seines Volkes und sieht die Gründe klar vor Augen — doch ist er zu krank, zu machtlos, es zu wenden, Theodahad will es durch Verrat beschleunigen, Witichis setzt seine volle Manneskraft vergebens daran, es aufzuhalten. Bei Totila erst bricht ein Hoffnungsstrahl durch: schon glauben wir, daß der feindliche Dämon aufhört zu grollen und die guten Goten um das schöne, so teuer erworbene Italien zu beneiden, daß Totilas hoher Wunsch sich erfülle — doch es war die Grabesruhe . . . Rasch nahen die Todesschauer, wie sehr auch das kräftige Volk sich wehrt — der gräßliche Untergang. Was hat das Ringen genützt? Was des Witichis persönlicher Mut, was sein innerer Kampf, was dem Totila seine Weisheit und sein Edelmut, was dem Teja sein unübertroffenes Heldentum? Mit den gemieteten, beutegierigen Söldnern eines innerlich hohlen Herrschers liegen sie zusammen auf den Schlachtfeldern von Ravenna, Rom, Taginä, am Vesuv — und grinsend schaut ein verrotteter Hof auf den Triumph über einen herrlichen Menschenstamm. Teja hat Recht, wenn er sagt:

Der Feige siegt — der Edle fällt —  
Und Treu und Mut verderben —

---

<sup>1)</sup> Rosenberg a. a. O. 557.

Die Schurken sind die Herrn der Welt!  
Auf, Goten, laßt uns sterben!

## II. Der geistige Gehalt.

1. Die Idee und ihre Verkörperung in den Charakteren. Dahn hat vielleicht daran gedacht, in diesem traurigen Bilde des Verfalls uns die Seelengröße des gotischen Volkes zu zeigen. Darauf deutet das von ihm als Leitspruch des 3. Buches gewählte Geibel-Wort:

„Wenn etwas ist gewaltiger als das Schicksal,  
So ist's der Mut, der's unerschüttert trägt.“

Und Seelengröße und Heldentum liegt oft mehr in dem, was wir ertragen, als wie wir's ertragen. Gebührt doch der Lorbeer oft weniger dem Sieger als dem besiegten Helden. In der That besitzen die Goten eine vor allen andern Völkern sie auszeichnende ideale Triebkraft: die Volksliebe. Hören wir Hildebrands herrliche Mahnung: „Was gibt mir Mut, Lust, Zwang zu leben? Was treibt mich Alten wie einen Jüngling in dieser Sturmnacht auf die Berge? Was lodert hier unter dem Eisbart heiß in lauter Liebe, in störrigem Stolz und in trohiger Trauer? Was anders als der Drang, der unaustilgbar in unsrem Blute liegt, der tiefe Drang und Zug zu meinem Volk, die Liebe, die lodernde, die allgewaltige, zu dem Geschlechte, das da der Goten heißt, und das die süße, heimliche, herrliche Sprache redet meiner Eltern, der Zug zu denen, die da sprechen, fühlen, leben wie ich. Sie bleibt, sie allein, diese Volksliebe, ein Opferfeuer, in dem Herzen, darinnen alle andre Glut erloschen, sie ist das teure, das mit Schmerzen geliebte Heiligtum, das Höchste in jeder Mannsbrust, die stärkste Macht in seiner Seele, treu bis zum Tod und unbezwingbar.“ Und wie eine Mahnung an unsere Zeit klingt es weiter: „Dies allein ist, was uns heute retten kann wie dazumal: fühlen erst die Goten, daß sie für jenes Höchste fechten, für den Schutz jenes geheimnisvollen Kleinods, das in Sprache und Sitte eines Volkes liegt wie ein Wunderhorn, dann können sie lachen zu dem Haß der Griechen, zu der Tücke der Welschen. Und das vor allem wollt' ich euch fragen, fest und feierlich: fühlt ihr es wie ich so klar, so ganz, so mächtig, daß diese Liebe zu unsrem Volk unser Höchstes ist, unser



schönster Schatz, unser stärkster Schild? Könnt ihr sprechen wie ich: mein Volk ist das Höchste und alles, alles andre dagegen nichts, ihm will ich opfern, was ich bin und habe, wollt ihr das, könnt ihr das?“ Witichis, Totila und Teja beschwören es durch Blutsbrüderschaft und setzen Hildebrands nationalen Sinn in die Tat um.

Aber die meisten Männer und Frauen, die des Gotenreiches Geschick lenken, sind in ihrem sittlichen Charakter nicht stark und fest, um den Verfall ihres Volkes aufzuhalten. Intrigen gefährlichster Art, Untreue und selbst Meuchelmord beslecken den Schild der Volksehre, sodaß uns schließlich der Untergang nicht mehr als unbegreifliches Schicksalswalten, wie Rosenberg meint, erscheint, sondern als ausgleichender Akt der Gerechtigkeit. Schon Theoderich besleckt die Gründung des jungen Gotenreiches mit dem Blute Odoakers, seiner Tochter Amalaswinthas Gewissen ist so schwer belastet, daß sie zur Buße der Regierung entsagt, ihr Sohn Athalarich stirbt durch Giftmord, Theodahad versucht es mit Verrat, Witichis begeht eine doppelte Untreue an seiner Gattin Rauthgeudis wie an der aus „Vaterlandsliebe“ zur zweiten Gemahlin erhobenen Metaswintha. Dazu kommen persönliche Intrigen und Uneinigkeit unter den gotischen Führern und Frauen, sodaß die eigentliche Idee doch sehr verdunkelt wird.

Einen leitenden Faden für diese Menge geschichtlichen Stoffes haben wir in Cethegus' Intrigen und im Schicksal der Stadt Rom, um deren Besitz der Kampf der drei Völker, des oströmischen und weströmischen und ostgotischen, sich dreht. Die Figur ist romanhaft erfunden und stellt in konzentrierter Form alle Auswüchse und Schlechtigkeiten der Dekadenz dar. Er ist der mißgeleitete geniale Mensch, dem kein Mittel zur Erreichung seiner ehrgeizigen Pläne, auf Umwegen Caesar Roms zu werden, zu schlecht ist. Das Dämonische seines Charakters ist zu abstoßend, als daß es ein Miterleben ermöglichte. Und das scheint mir ein schwerer Fehler des Romans, eine solch unzuverlässige und unberechenbare Person zum Mittelpunkt zu machen. Es fehlt dem Kunstwerk das Rückgrat.

Die übrigen Charaktere sind nicht viel besser. Justinian und Belisar, die das Doppelspiel ihrer Frauen nicht merken, sind Trottel. Theoderichs Enkelin, Metaswintha, verrät aus niedrigster Rachsucht ihren „Gatten“ und ihre Vaterstadt Ravenna, Amalaswintha, ihre

Mutter, läßt sich vom aalglatten Römer Cethegus umgarnen und sucht es recht albern dem Manne in allem gleichzutun. Vollends abscheulich ist das Bild der Christen; die arianischen Goten sind eigentlich germanische Heiden, die Römer vollends minderwertig: die frömmelnde Meze Theodora, der abergläubische Söldnerhaufen und vor allem der eidbrüchige und doppelzüngige Papst Silverius sind die „würdigen“ Vertreter des Christentums. Man fühlt da förmlich noch den Kulturkampfgeist der 70er Jahre, wie schon Rosenberg 1878 festgestellt hat. Von einer solch niedrigen Tendenz sollte sich echte Kunst doch fernhalten. Nur drei Personen kann man gelten lassen: Arria, Mirjams Freundin, Cassiodor und Montanus.

## 2. Der kulturgeschichtliche Gewinn.

Ebensowenig erfreulich wie die Charakterbilder sind, ist auch das Kulturbild des 6. Jahrhunderts. Und doch möchte ich es wertvoll nennen und für den Unterricht fruchtbar, besonders in unserer Zeit, die doch manche Ähnlichkeiten in der Erkrankung des Volkskörpers aufweist. Dahn gibt mancherlei wissenswerte Kenntnisse vom Volksleben der alten Germanen, Griechen und Römer, das im Geschichtsunterricht sonst wenig Berücksichtigung finden kann. Der kulturgeschichtliche Gewinn stellt sich so dar:

### a) Germanisches Volksleben<sup>1)</sup>

Mythologie: Odin, Asen, Walhalla, Walküren.

Volks- und Staatsleben: Ding (Thing), förmliche Verlobung, Einzel- und Massenkämpfe, feierliche Bestattung, Blutsbrüderschaft.

Verfassung: Seegrafen, Herzöge, Bauernkönig, Regentin während der Mundschaft.

### b) Griechisch-römische Überkultur:

Kriegführung des Belisar und Narjes, Bild der Stadt und Befestigung Roms, Pionierkunst des Mathematikers Martinus, der Katapulte, Ballisten und Pyrobolisten im Dienste der Kriegführung konstruiert (V. Buch). Verfassung in Rom

---

<sup>1)</sup> Paul Hermann, „Glaube und Brauch der alten Deutschen im Unterricht auf der Oberstufe höherer Schulen“. Berlin (Otto Salle 1919), der viel Material gesammelt hat, berücksichtigt diesen Roman nicht.

(Senatoren, Cethegus als Präsekt der Stadt). Hofzeremoniell in Byzanz, Schlemmergastmähler der Römer, Toilettenkünste der Kaiserin Theodora, Geschichte des Baues der Sophienkirche, das geistige Leben Roms an Cethegus' Bildung und Profops philosophischen Ausführungen veranschaulicht.

### III. Die künstlerische Gestaltung.

Das reiche gelehrte Material ist nicht in lebendigen Fluß gebracht. Man fühlt oft, daß der gelehrte Historiker eine Gelegenheit mit Gewalt sucht, sein kulturhistorisches Wissen anzubringen, so in der Schilderung des Schlemmermahles bei Kallistratos und der Toilettenkünste der Theodora. Dahn ist noch zu sehr in dem Glauben befangen, daß der Roman ein Epos in Prosa sei; so schließt er sich in der Technik eng an Homer an, der ihm Vorbild vor allem in der Kampfschilderung und in der Stoffanordnung ist: Rom = Ilion, Cethegus = Achill (aber nicht im Charakter!), die einzelnen Bücher = Arieiteiai der Helden. Die langatmigen Reden Hildebrands vor dem sterbenden Theoderich, des Cethegus lange Herzensepisode, wo Totilas Schwert auf ihn gezückt ist, sind uns heute unerträglich. Wir wollen doch vor allem psychologische Wahrheit. Derselbe Vorwurf ist gegen den theaterhaften Tod Athalarichs und Camillas im II. Buch und Valerias zu erheben.

Die Iyrischen Parteen, die Rosenberg damals besonders rühmt, sind nach unserm entwickelteren Geschmack heute recht schwach. Die Harmonie zwischen Natur und Handlung ist allerdings an einzelnen Stellen wirkungsvoll verwandt. Aber wie viel anspruchsvoller sind wir heute, nachdem wir Stifter und Storm kennen gelernt haben!

Die dramatischen Stellen sind mir nur in der Schilderung der Volksszenen in Rom und Ravenna von Wert. Sonst dienen sie nur zur sprunghaften, nicht psychologisch begründeten Darstellung. Gerade dramatischer Schwung, rasches Vorwärtseilen würde die künstlerische Wirkung bedeutend erhöhen.

### IV. Die sprachliche Form.

Bemerkenswert ist eine schwache Zeitsfärbung in der Sprachgestaltung. Die alten Goten reden, besonders in gehobener Stimmung, in alliterierender Sprache. Man vergleiche Hildebrands Rede

im Anfang<sup>1)</sup>. Die Briessprache der Römer ahmt den alten Stil gut nach<sup>2)</sup>. Auch die Judensprache wird getreu wiedergegeben. Wir erkennen darin ohne Frage einen bedeutenden Fortschritt zur realistischen Darstellung. Freilich verglichen mit der Sprache, wie sie einer unserer Jüngsten, Wassermann im Gänsemännchen, als Sprache der Handlungsdarstellung gebraucht, ist die ganze Darstellung recht anspruchslos. Wir erkennen durch den Vergleich so recht, wie weit unsere Prosadichtung vorgeschritten ist in 50 Jahren!

Darum mögen den einen nationale, den andern historische und kulturhistorische Interessen zur Lektüre locken, beide werden belohnt; nur, wer mit künstlerisch geschulten Augen den Roman ästhetisch würdigt, wird nicht mehr zufrieden sein und das Buch unbefriedigt beiseite legen. Vielleicht läßt sich aber durch den Vergleich mit Scheffels Ekkehard zeigen, was wirklich Kunst und was gelehrte Geschichtserzählung ist. Das wäre doch ein nicht zu unterschätzender Gewinn.

## Georg Ebers

Ist der Schöpfer des archäologischen Romans. Ägyptisches Kulturleben entrollt er in den Romanen „Eine ägyptische Königstochter“, „Aarda“, „Die Schwestern“ u. a. Während uns Ebers in „Aarda“ die Herrschaft der Pharaonen in ihrer Blütezeit schildert, sehen wir in der „Königstochter“, wie das Reich dem persischen Königshause anheimfällt. Die „Schwestern“ führen uns die hellenische Epoche unter den Lagiden vor; der „Kaiser“ endlich versetzt uns in die Römerzeit, und zwar in das Jahr 129 n. Chr. Im Dezember

<sup>1)</sup> Bd. I S. 14: „Die Erde lieb' ich mit Berg und Wald und Weide und frudelndem Strom und das Leben darauf mit heißem Haß und langer Liebe, mit zähem Zorn und stummem Stolz.“

S. 20. „Wir stehen hier in stiller Stunde  
Zu binden einen Bund von Blutsbrüdern,  
Für immer und ewig und alle Tage.  
Wir sollen uns sein wie Sippegesellen  
In Frieden und Feinde, in Rache und Recht.  
Ein Hoffen, Ein Hassen, Ein Lieben, Ein Leiden,  
Wie wir trauen zu Einem Tropfen  
Unser Blut als Blutsbrüder.“

<sup>2)</sup> Vgl. I 189: Cethegus an Julius Montanus.

dieses Jahres kommt Hadrian, nachdem er einen großen Teil des römischen Reiches durchwandert hat, nach Alexandrien, und die zweitgrößte Stadt des Erdkreises rüstet sich, ihren kaiserlichen Herrn würdig zu empfangen. (Kluge a. a. O. S. 225.) Themata bei Kluge (S. Anhang).

## Der bürgerlich-liberale Zeitroman in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

ist die bedeutsamste Schöpfung der realistischen Bewegung in den Jahren 1855—1870. Als sein Schöpfer kann Gustav Freytag angesehen werden, der sich in seinem Zeitroman „Soll und Haben“ auf den Boden der Wirklichkeit stellte.

### Gustav Freytag.

#### Soll und Haben.

E.: Albrecht, Die neuere und neueste Literatur im Unterrichte, L.C., Bd. LXII. Paul Sommer, Erläuterungen zu G. Fr.'s „Soll und Haben“ (Königs Erläuterungen 110/111). Verlag von Hermann Beyer, Leipzig.

#### I. Der Inhalt: Ein wahres Bild der Gegenwart.

- a) Der zeitgeschichtliche Hintergrund: Kampf zwischen Polentum und Deutschtum (1848).
- b) Die auf diesem Hintergrunde spielende Handlung.
  1. Die adlige Gesellschaft (2 Gruppen: Deutsche und Polen).
  2. Der Kaufmannsstand (2 Gruppen: Der ehrliche deutsche Kaufmann — der jüdische Wucherer).
  3. Der Gelehrtenstand (2 Gruppen: Der selbstlose Gelehrte — der verkommene Hippus).
  4. Der Arbeiterstand.

#### II. Die Form (streng architektonisch).

##### a) Der Aufbau.

1. Die Teile der Handlung: I. Buch, Einleitung, II. Aufsteigen, III. Höhepunkt in der gelungenen Schurkerei Ihigs, dem Ruin des Freiherrn v. Rothsfattel und Ehrentals, der Trennung Antons aus dem Geschäft; IV. und V. Umkehr, VI. Katastrophe.
2. Der Kontrast als Kunstmittel: Die ganze Handlung



entwickelt sich aus den sozialen Gegensätzen: Kaufmann — Freiherr, Anton — Deitel Ihig, Sabine — Leonore, Pir — Specht.

b) Die Sprache.

1. Die Sprache der einzelnen Personen ist individuell und doch typisch: Edelleute, Kaufleute, Juden.
2. Die Sprache des Dichters, kraftvoll und edel, oft dichterisch gehoben.

III. Idee und soziale Tendenz. Frenntag will das nationale Selbstbewußtsein des deutschen Bürgertums kräftigen, indem er es dort aufsucht, wo es am tüchtigsten ist, bei der Arbeit. Den Kaufmann macht er zum Repräsentanten des kraftvollen Bürgertums und stellt den Segen redlicher kaufmännischer Tüchtigkeit in seinem Helden Anton und der Sabine dar. Dadurch, daß er die solide Kraft deutschen Bürgertums in Gegensatz stellt zu dem verlotterten polnischen Adel und dem listig-wucherischen Juden Ihig, erhält der Roman den Beigeschmack einer Tendenz. In dem Hinblick auf die Zeitgeschichte und die sozialen Gegensätze wächst der Roman zu der Höhe eines echten Zeitromans aus. Da sich alles auf Antons Schicksal bezieht, im Mittelpunkt die Lebensentwicklung Antons steht, kann der Roman auch den biographischen zugerechnet werden.

Von Frenntags Roman nehmen die Standesromane ihren Ausgang, unmittelbar die Kaufmannsromane.

## Rudolf Herzog.

### Die Wiskottens.

A.: Stuttgart (Cotta).

Die Technik des Romans weicht von der streng architektonischen Form Frenntags ab. Es laufen verschiedene Handlungen nebeneinander her, die Entwicklungsgeschichte der Fabrik ist verbunden mit der psychologischen Wandlung der Inhaber der Firma, der Gebrüder Wiskotten. Besonders die Ehe Gustav Wiskottens mit Emilie und die Charakterentwicklung Ewalds nehmen einen großen Raum ein. Als Gegenfiguren sind noch hineingezogen Mabel, Werkmeister Kölsch und seine Tochter Anna und die alten Wis-

tottens. Doch dieses scheinbare Nebeneinander wird innerlich zur Einheit verbunden durch die Idee: Liebe gibt der Arbeit Poesie. Wenn man nämlich den Roman lediglich als einen Hymnus auf die Arbeit, ein Preislied auf die sittliche Kraft kaufmännischer Traditionen auffaßt, vermissen wir die künstlerische Einheit. Herzog scheint mir gerade in der Beziehung einen Fortschritt zu bedeuten gegenüber Freitag, daß er die Unzulänglichkeit der Arbeit allein zum Glücke nachweist. Das beweisen uns Gustavs und Emiliens Ehe und Ewalds und Annas Lebensschicksale.

Bau. Es lassen sich zwei Haupthandlungen verfolgen:

Gustav und Emilie.

Ewald.

- |                                  |   |
|----------------------------------|---|
| A. Ihre allmähliche Entfremdung. | A. Im Elternhause und auf der Malerakademie.  |
| B. Emiliens Flucht (Krisis).     | B. Sturm und Drang (Charakterbildung). Kunstgewerbeschule. Straßenarbeiter. Liebe zur Wirtstochter. |
| C. Ihr Wiederfinden.             | C. Rückkehr. Arbeit und Liebe.  |
- Beide werden zusammengehalten durch die Geschichte der Fabrik:
- A. Allmählicher Niedergang.
  - B. Krisis: Kündigung Schärwächters.
  - C. Emporblühen durch die Tatkraft der Söhne.

Charakteristik. Der Roman ist reich an Lebenswahrheit. Besonders die Charakteristik des starken, lebensdurstigen und liebeheugrigen Riesen Gustav ist meisterhaft. Auch die Entwicklungsgeschichte des jungen, idealistischen Schwärmers Ewald zum Charakter kann trefflich genannt werden. Gerade dieser Teil dürfte auf die Jugend von nachhaltiger Wirkung sein. Aber die groben Mängel dürfen dabei nicht verschwiegen werden. Die Rolle der Anna Kölsch vor allem erscheint mir psychologisch sehr bedenklich. Alle Achtung vor dem Heroismus ihrer Liebe, aber ihre Sorge und Pflege, die sie, die Werkmeisterstochter, trotz der Abweisung dem Fabrikantensohne angedeihen läßt, dürfte wohl aufdringlich und

bei einem normal fühlenden Mädchen undenkbar sein. Befremdender ist mir noch Gustavs Beichte seiner Schwägerin Mabel gegenüber. Und dann ist unkünstlerisch die oft verstiegene Redeweise der Personen, die z. B. nicht wie Anna Kölsch und Ewald, sondern wie Rudolf Herzog reden.

## Ida Bon-Ed.

### Ein königlicher Kaufmann.

Inhalt: Der Lübecker Patrizier Bording bringt durch energische Arbeit und Intelligenz seine Familie zu hohen Ehren: Er wird zum Senator seiner Vaterstadt gewählt. Während er in der Arbeit für das Wohl und den Weltruhm der Hansestadt und seiner Firma große Erfolge erzielt und volles Genügen findet, geht in der Liebe sein Weg durch Irrtum und Schuld und führt erst allmählich zum Glück. Eine kurze Irrung (Frau Thora Sanders) wirft ihre Schatten in seine junge Ehe, die er aus Vernunftgründen geschlossen hat. Ein von Thora verlorenes und von der jungen Frau gefundenes Gehäng wird — echt romanhaft — zum Verräter und bahnt nach manchen Enttäuschungen allmählich das wahre, tiefere Verständnis der Gatten an.

Idee. S. 137 ff.: „Hedenbrink dachte an das Buch, an dem er sich in seiner Jünglingszeit begeistert hatte, und in Erinnerung an die Erhebung, die er damals empfunden, ging leise ein weiches Lächeln über sein Gesicht. ‚Soll und Haben.‘ Ja, wer auf die klassischen Bilder jenes Kaufmannslebens aus gelasseneren Zeiten ein anderes folgen lassen wollte, eines, das den Großkaufmann von heute schilderte, in der Fülle seiner die Erde umspannenden Beziehungen — sie von seinem Schreibtisch aus bemeisternd, als habe er elektrische Funken in seinen Fingerspitzen... Der eigene Vorteil, die Verantwortlichkeit gegenüber fremdem Kapital, der volkswirtschaftliche Schaden oder Nutzen einer Sache, ihre handelspolitische Tragweite... Die ganze ethische und finanzielle Verantwortlichkeit, zusammengepreßt in Minuten... Der Kaufherr von heute muß die Phantasie eines Künstlers, die rechnerische Konzentration eines Mathematikers und die Entschlossenheit eines Feldherrn, in einer Minute zusammengepreßt, aufbringen...“

Form. Auch hier laufen zwei Handlungen nebeneinander her: ein Kaufmanns- und ein Eheroman. Von diesen ist das von der Schriftstellerin beabsichtigte Idealbild des modernen Handelsfürsten am wenigsten gelungen. In Wirklichkeit nämlich umspannt Jakob Bording nicht die ganze Erde, sondern wurzelt in der engsten heimatischen Scholle und hängt sich mit allen Interessen an sein Lübeck. Auch die Beziehungen zu seinen Untergebenen und Arbeitern sind noch nicht von modernem Geist berührt, sondern noch echt patriarchalisch wie bei Frentag. Von den elektrischen Funken in den Fingerspitzen merkt man wenig; in Lübeck herrscht noch der gute alte Geist der Kleinstadt. Aber das Milieu ist ganz reizvoll geschildert. Die alte Hansestadt mit den vielen Türmen, malerischen Winkeln und stolzen Patrizierhäusern ersteht vor uns, wir blicken in das geschäftige, von echtem Hanseatengeiste erfüllte Bürgertum, welches, stolz auf die Geschäfte und Tradition, am Alten zäh festhält und doch infolge des weltumspannenden Handels fortschrittlichen Geist, einen weiten Blick, gespannte Energie und große, von Vaterlandsliebe erwärmte Herzen hat. Darin liegt in der That ein Hauptreiz dieses Romans.

Trotz alledem ist der Roman kein Kaufmannsroman, sondern ein Ehe- und Familienroman. Die eigentlichen Konflikte sind häuslicher Natur. Wie sich eine Vernunftehe schließlich doch zu einer echten und rechten Liebeshehe erhöht und klärt, das ist das eigentliche Problem. Die Sprache wahrt das niederdeutsche Sprachidiom und ist individualistisch. —

Es können folgende inhaltsverwandte Romane angeschlossen und verglichen werden: Spielhagen, Hammer und Amboß; Jonas Lie, Dreimaster Zukunft. Auch auf die literarische Entwicklung der Ständedichtung ist hinzuweisen: Pfarrer-, Lehrer-, Schüler-, Offiziers- und Studentenromane.

Der Zeitroman mit ethischer Tendenz.

**Wilhelm Raabe.**

**Der Hungerpastor (1864).**

A.: Berlin (Janke).

E.: Paul Gerber, Wilhelm Raabe. Eine Würdigung seiner Dichtungen. Epz. o. J. Wilhelm Brandes, Wilhelm Raabe. Sieben Kapitel zum

Verständnis und zur Würdigung des Dichters. Wolfenbüttel 1901. August Otto, Bilder aus der neueren Literatur. 3. Heft: Raabe. Minden o. J. Adolf Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart<sup>2</sup>. Dresden u. Lpz. 1898. S. 285—304. Zeitschrift Eckart 1907—1911: Aufsätze von Brandes, Engelbrecht, Jensen und Krüger. Heinrich Spiero, W. R. Delhagen u. Klasings Volksbücher Nr. 14, Bielefeld u. Lpz. 1911.

I. Inhalt<sup>1</sup>). Dem Schuhmacher Anton Unwirrsch wurde ein Sohn geboren, Hans, der Held der Geschichte. Es ist ein merkwürdiger Mann, der Vater unseres Helden. Wenn er vor der blitzenden Glaskugel saß, die über seinem Schustertische schwebte, dann weilten seine Gedanken immer noch wo anders, als bei den Stiefeln, an die er gerade seine bessernde Hand anlegte. Er war nicht immer zufrieden mit sich und der Welt; aber nicht aus Mißgunst, weil andere in schöneren Häusern wohnten oder in Kutschen fuhren oder sonst dergleichen; nein, er war nur deshalb bekümmert, weil es so viele Dinge gab, die er nicht verstand und die er gerne hätte lernen mögen. Ein ungemeiner Hunger nach wahrer Bildung steckte in dem fränklichen, hageren Manne, und so bemühte er sich unablässig, die Mängel seiner vernachlässigten Bildung zu beseitigen. Sein liebster Gedanke war es, daß der Sohn das erreichen werde, was er selbst nicht erlangen konnte. Dazu wollte er ihm die Bahn öffnen und alle Hindernisse aus dem Weg räumen. Doch die Vorsehung hatte es anders beschlossen. Meister Anton starb; aber sein Hunger nach wahrer Bildung übertrug sich auf seinen Sohn, der nun von der treuen Mutter, der Base Schlotterbeck und dem wunderlichen Onkel Grünebaum unter Not und Sorgen erzogen wurde. Wie sich nun der Knabe im Kreise dieser Menschen und unter den Einflüssen der Umgebung entwickelte, das hat der Dichter, der sich mit aller Liebe in die Seele dieser Menschen zu versenken weiß, mit psychologischer Meisterschaft dargestellt. Johann war ein Junge wie jeder andere Junge und nahm an allen Dummheiten und mutwilligen Streichen nach besten Kräften teil; aber einiges lernte er kennen, was vielen anderen Knaben fremd bleibt. Das war zunächst der wahre, wirkliche Hunger, der Hunger nach Brot, der so oft an die Tür der braven Leute in der Kröppelgasse klopfte. Doch noch eine ganz andere Art von Hunger

<sup>1</sup>) Otto a. a. O. S. 59ff.



begann sich in der Seele des Knaben zu regen; das war der Hunger nach Liebe, wie sie an dem Armenlehrer Silberlöffel ihm entgegnetrat, und an der Mutter, die in heißer Arbeit und unter schweren Sorgen das tägliche Brot errang und mit treuer, hingebender Liebe ihn pflegte. Dazu hatte er vom Vater den Hunger nach Bildung geerbt, nach den tausend herrlichen Dingen, von denen die Bücher erzählen. Und dieser Hunger erwachte und wurde zur unbeseigbaren Flamme, als die Base Schlotterbeck dem Knaben ihre schönsten Geschichten erzählte oder aus den alten Volkskalendern, die mit Bibel und Gesangbuch die ganze Hausbibliothek ausmachten, vorlas, während draußen Regen und Schnee an die Fensterscheiben schlugen oder die Sonne oder das kleine Stubenlicht sich in des Vaters Glaskugel widerspiegeln. Welch ein Jubel, als dem Knaben dann durch die Vermittelung des wackeren Professors Sädler die Räume des Gymnasiums sich öffneten, wo eine ganz neue, unendlich reiche Welt ihm entgegnetrat! Kein Wunder, daß sich bei Hans Unwirsch unter diesen Umständen von allen Seelenanlagen die Phantasie am meisten entfaltetete, daß ein reiches Gemütsleben in seinem Herzen emporkeimte, das ihn mit tausend Banden an die Personen und Verhältnisse in Vaterhaus und Heimatstadt fesselte; kein Wunder aber auch, daß gerade dieses reiche Gemütsleben für ihn ein Hindernis wurde, die wirkliche Welt genau kennen zu lernen und sich rasch in ihr zurechtzufinden. So ist er denn mit einem großen Mangel an Welt- und Menschenkenntnis behaftet, als er nach glücklich bestandnem Abiturientenexamen die Heimat verläßt, um auf der Universität Theologie zu studieren und dann im Berufsleben seinen Hunger nach Arbeit, Bildung und Liebe zu stillen. Aber die tausend bitteren Erfahrungen und die vielen Enttäuschungen, die ihm draußen in der fremden Welt infolge dieses Mangels zuteil werden, öffnen ihm die Augen und machen ihn zum Manne. Mühsam zwar und langsam muß er sich auf dem steilen Wege nach oben emporringen; eine Welt voll Bitterkeit und Entbehrungen stellt sich ihm entgegen und droht ihm den Frieden und das Glück seines Herzens zu zerstören. Doch der Hunger, der in seiner Seele wohnt, der Idealismus, das „Aufblicken zu den Sternen“, hält ihn aufrecht und führt ihn ans Ziel. Endlich, endlich wird ihm auf der Hunger-

pfarre zu Grunzenow im trauten Heim an der Seite seines Fränzchens das zuteil, was er erstrebt: ein Glück, bedingt durch Arbeit und Liebe. So hat die Macht des echten Hungers den armen Schuhmachersohn aus der Kröppelgasse vorwärts gebracht, sein Glück gebaut. Ergreifend faßt der Dichter das ganze Ringen und Streben des Jünglings und seine endliche Befriedigung zusammen in den prächtigen Versen:

### Herbst.

Auf alle Höhen	Nun ist's geschehen; —
Da wollt' ich steigen,	Aus allen Räumen
Zu allen Tiefen	Hab' ich gewonnen
Mich niederneigen.	Ein holdes Träumen.
Das Nah' und Ferne	Nun sind umschlossen
Wollt' ich erkünden,	Im engsten Ringe,
Geheimste Wunder	Im stillsten Herzen
Wollt' ich ergründen.	Weltweite Dinge.
Gewaltig Sehnen,	Lichtblauer Schleier
Unendlich Schweifen,	Sank nieder leise;
Im ew'gen Streben	In Liebesweben,
Ein Nie-Ergreifen —	Goldzauberkreise —
Das war mein Leben.	Ist nun mein Leben.

### II. Dichterische Gestaltung.

1. Idee: „Vom Hunger will ich in diesem schönen Buche handeln, von dem, was er bedeutet, was er will und was er vermag. Wie er für die Welt im ganzen Schiwa und Wischnu, Zerstörer und Erhalter in einer Person ist, kann ich freilich nicht auseinandersehen, denn das ist Sache der Geschichte; aber schildern kann ich, wie er im einzelnen zerstörend und erhaltend wirkt und wirken wird bis an der Welt Ende“ (S. 1).

#### a) Der Hunger als erhaltende Kraft.

Durch diese Idee sind alle Personen innerlich verknüpft. Der Hunger nach dem Idealen verschmilzt mit dem Hunger nach dem Wirklichen bei Hans Unwirsch am Krankenbett der Mutter, und diese Verschmelzung „gab einen guten Klang“. Vgl. die Worte der Mutter (S. 33): „Sieh, liebes Kind, in meinem schlechten Verstande hab' ich mir gedacht, daß aus der Welt nicht viel werden würde,

wenn es nicht den Hunger darin gäbe. Aber das muß nicht bloß der Hunger sein, der nach Essen und Trinken und einem guten Leben verlangt, nein, ein ganz ander Ding. Da war dein Vater, der hatte solch einen Hunger, wie ich meine, und von dem hast du ihn geerbt. Dein Vater war auch nicht immer zufrieden mit sich und der Welt; aber nicht aus Mißgunst, weil andere in schöneren Häusern wohnten oder in Kutschen fuhren oder sonsten dergleichen; nein, er war nur deshalb bekümmert, weil es so viele Dinge gab, die er nicht verstand und die er gern hätte lernen mögen. Das ist der Männer Hunger, und wenn sie den haben und dazu nicht ganz derer vergessen, die sie lieb haben, dann sind sie die rechten Männer, ob sie nun weit kommen oder nicht — 's ist einerlei, der Frauen Hunger aber liegt nach der anderen Seite. Da ist die Liebe das Erste. Der Männer Herz muß bluten um das Licht, aber der Frauen Herz muß bluten um die Liebe. Um das müssen sie auch ihre Freude haben.“

Diesen wahren Hunger hat auch der Lehrer Silberlöffel, wie er selbst bekennt (S. 30ff.): „Ich bin sehr hungrig gewesen. Hungrig nach Liebe bin ich gewesen und durstig nach Wissen; alles andere war nichts. Goldene Äpfel hängen lockend im Gezweig und schießen ihre Strahlen durch das Grün. Sie blenden so die Augen, die schönen, glänzenden Früchte. Die Hände habe ich ausgestreckt und habe sie mir zerrissen an den Dornen; — viel Tränen habe ich vergießen müssen um den goldenen Glanz im Grün. Im Schatten habe ich gegessen mein ganzes Leben durch, und doch war ich für das Licht geboren. Es ist hart, hart, hart, im Schatten sitzen zu müssen und Hungers zu sterben, während so schöne Augen leuchten in der Welt, während so holdselige Stimmen locken, — in der Nähe und, ach, auch aus so weiter, weiter Ferne. Ich habe auch Hunger gehabt nach der Ferne, aber im Schatten mußte ich bleiben, auf einen kleinen Raum im Schatten war ich gebannt. Ein goldener Regen umspielte mich oft, in Schauern fielen die leuchtenden Früchte nieder um mich her und glänzten durchs Grün und durch die Morgen- und Abendröten, mir aber waren die Hände gefesselt, und nichts hatte ich als mein qualvolles Sehnen. Nur mein Sehnen ist mir zuteil geworden, und auch das geht nun zu Ende. So wird's dunkel vor den Augen, still vor den Ohren und im Herzen; ich werde satt sein — im Tode.“

Professor Sadler, „der gelehrte Mann, war zu gleicher Zeit ein guter Mann und um so mehr imstande, sich in die Seele seines Schülers zu versetzen, weil er ebenfalls ein Sohn der Armut und des Hungers war“ (S. 76). Von Base Schlotterbeck heißt es (S. 17): „Manchen Hunger stillte sie, doch manchen lernte Johannes Unwirsch auch durch sie kennen.“

b) Der Dichter will jedoch nicht nur schildern, wie der Hunger im einzelnen erhaltend, sondern wie er auch zerstörend wirken kann und wird bis ans Ende der Welt. Darum hat er dem eigentlichen Helden der Dichtung in dem Sohne des jüdischen Trödlers, in Moses Freudenstein, eine Persönlichkeit entgegengestellt, die manches Gemeinsame mit ihm hat, der Hauptsache nach aber das gerade Gegenteil von ihm ist. Auch Moses befand sich wie der Sohn des armen Schuhmachers den übrigen Schülern des Gymnasiums gegenüber in einer Ausnahmestellung; denn wenn auch sein Vater mit jüdischer Geschäftigkeit ein schönes Stück Geld zusammengesackert hatte, so war doch der Sohn des jüdischen Trödlers eine fast verachtete Person. Diese Ausnahmestellung, welche die beiden Knaben wohl fühlten, bewirkte, daß sie sich eng aneinander angeschlossen. Auch dieser Sohn hatte von seinem Vater einen großen Hunger, allerdings einen ganz anderen, geerbt: den Hunger nach Geld; auch ihn beseelte ein heißer Drang nach Wissen und Bildung. Doch dieser Bildungsdrang beruhte auf einem ganz anderen Grunde. Nicht der Bildung selbst, die das Herz veredelt und höheres Glück und wahre Befriedigung verleiht, strebte er nach: ihm war vielmehr das Wissen nur ein Mittel, zu Reichtum, Macht und den Genüssen des Lebens zu gelangen, sich an den Feinden zu rächen, die Mitmenschen besser ausnützen zu können. So wird sein Blick frühzeitig auf die realen Verhältnisse gerichtet. Während sich in Johannes Unwirsch ein tiefes Gemüt entwickelt, bildet sich bei Moses ein scharfer Verstand aus, der schnell in alle Verhältnisse eindringt, Menschen und Dinge rasch durchschaut und sie seinem Zwecke dienstbar macht. Aber sein auf die „Gassen“, auf das Reale gerichteter Sinn hat jede Fühlung mit dem Idealen verloren. Kein Funke von Gemüt, von Liebe und Anhänglichkeit an Verwandte und Heimat erfüllt seine Seele. Kaum hat er der Vaterstadt den Rücken gekehrt, so existiert sie auch nicht mehr für



ihn, während Johannes mit tausend Fäden an sie gebunden bleibt. Und so geht denn auch die Bahn dieser beiden Knaben, die anfangs freundschaftlich zusammengingen, bald diametral auseinander. Während Johannes mit Not und Mangel, mit unendlich vielen Widerwärtigkeiten kämpfen muß, hat sein ehemaliger Genosse aus der Kröppelgasse eine glänzende Stellung errungen; aber während der eine endlich durch Arbeit und Liebe ein wahres Glück erobert und Glück und Trost um sich verbreitet, hat die gemeine Selbstsucht und die jeder edleren Regung bare Gesinnung den andern zum Schurken gemacht, ihn an ein scheinbar glänzendes, in Wirklichkeit aber elendes, freudloses Ziel geführt. Der Hunger, der in Moses Freudensteins Seele wohnte, hat sein und anderer Lebensglück zerstört. So hat denn der Dichter an den beiden Hauptgestalten der Dichtung schön und klar gezeigt, was er zeigen wollte: Der Hunger nach dem Idealen baut das Glück der Menschen; der Hunger nach dem Materiellen zerstört es, oder mit anderen Worten: Arbeit, Liebe, wahre Herzensbildung, kurz die „Sterne“ sind das Glück der Erde; sie sind auch die Waffen, die alle Dämonen des Lebens besiegen; aber trasse Selbstsucht, Genußgier und schlechten Zwecken dienendes Wissen führen den Menschen zum Abgrund. Prächtig schließt der Roman mit den Worten: „Ein Geschlecht der Menschen vergeht nach dem andern, ein Geschlecht gibt die Waffen weiter an das andere; erst wenn der Ruf: ‚Kommet wieder, Menschenkinder!‘ zum letzten Mal erklungen ist, wird mit ihm zum letztenmal der Hunger geboren werden, welcher die beiden Knaben aus der Kröppelgasse durch die Welt führt.

Gib Deine Waffen weiter, Hans Unwirrsch!“

## 2. Charaktere.

Diese Idee vom Hunger wird verkörpert durch eine Fülle origineller Gestalten, die Raabe mit meisterhafter Schärfe und Anschaulichkeit zeichnet. Mit großer Behaglichkeit schildert er die Eigenheiten der Menschen und verweilt humorvoll bei den drolligen Käuzen. In ihrer Schilderung offenbart sich vor allem des Dichters tiefes Gemüt. Was für prächtige Menschen sind trotz all ihrer Fehler und Schwächen „der göttliche Schuster Nikolaus Grönebaum“ und sein weibliches Gegenstück Base Schlotterbeck,



an der die Kleider hingen, wie etwas, das nicht recht am Platze war; „sie schnupfte wie der preußische König und hatte eine gebogene Nase wie der korsische Wüterich“. Originell ist auch der Lehrer Silberlöffel. Tiefes Mitgefühl und schwere Anklage klingt aus der humorvollen Darstellung seines traurigen Loses (S. 24): „In dem Spritzenhause (!) zu Neustadt saßen rechts die Mädchen, links die Knaben. Zwischen diesen beiden Abteilungen lief ein Gang von der Tür zum Pult des Lehrers, und in diesem Gange hustete Silberlöffel auf und ab, ohne daß es irgend einen in der jugendlichen Schar rührte. Lang, sehr lang war der Arme; hager, sehr hager war er; sehr melancholisch sah er aus, und das mit Recht. Ein anderer an seiner Stelle hätte sich in dem feuchten kalten Raume munter und warm geprügelt; aber selbst dazu war er nicht mehr imstande. Seine schwachen Versuche in dieser Hinsicht galten nur für gute Späße; seine Autorität stand unter Null. Ein herzerreißender Vorwurf für alle Wohlgekleideten war der Anzug dieses verdienstvollen Mannes; der Hut führte mit seinem Besitzer eine wahre Tragödie auf. Zwischen beiden handelte es sich darum, wer den andern überdauern werde, und der Hut schien zu wissen, daß er gewinnen müsse. Ein diabolischer Hohn grinste aus seinen Beulen und Schrammen. Das Scheusal wußte, daß es auch noch den Nachfolger des armen schwind süchtigen Mannes überleben könne; es machte sich nicht das Geringste aus dem Schimmel und Schwamm des Spritzenhauses.“ Ein ebenso originelles Lehrerbild ist der Professor Sackler. „An einem Sonntagmorgen zu Anfang des Septembers hatte der Gymnasial-Professor und Doktor der Philosophie Sackler das Reich allein in seinem Haus und fühlte sich geborgen, behaglich, wie selten in seiner Studierstube. Die Frau Professorin und Doktorin befand sich mit ihren beiden Töchtern in der Kirche und bat höchstwahrscheinlich den lieben Gott um Verzeihung für die unruhigen Stunden, welche sie dann und wann dem „guten Mann“, d. h. ihrem Gemahl und Herrn, bereitete . . . still war das Haus, ein grauer Tag blickte freilich in die mit Tabatswolken gefüllte Studierstube, aber die freudige Seele des Professors wandelte auf blauem Gewölk mit dem Liederbuch des Quintus Valerius Catullus und schlürfte die wonnigen Minuten der Freiheit, —

Vivamus, mea Lesbia, atque amemus,  
rumoresque senum severiorum  
omnes unius aestimemus assis.

Am See Benafus lustwandelte er im Schatten der Granatbäume und Pinien auf der glückseligen Halbinsel Sirmio, und die funkelnden Verswellen des römischen Dichters spülen jeden Gedanken an die Gegenwart und jene Lesbia, die augenblicklich in der Kirche scharf und schrill mitsang, in das Nichts herab“ (S. 64). Echt Raabeschen Humor atmet auch die Darstellung der Neuntöter-Versammlung, in die Hans Unwirsch eingeführt wurde. „Jedes Mitglied hat das Recht, zu rauchen und spirituose Getränke jeder anderen Feuchtigkeit vorzuziehen. Jedes Mitglied hat weiter das Recht, zu lügen und Gäste einzuführen, die fähig waren, bis zu einem gewissen, aber ziemlich weit hinausgeschobenen Punkte jedwede Erzählung für verbrieft, besiegelte und beschworene Wahrheit zu nehmen. Jedwedes Mitglied hat ferner das Recht, an jedem Gesellschaftsabend ein gewisses Quantum Blut zu vergießen; doch durften nach Paragraph 8 der Statuten nicht mehr als neun Leichen auf den Erzähler kommen, davon der sehr schöne Name des Klubs.“

Besondere Erwähnung verdient die Prachtgestalt des alten Hungerpfarrers Tillenius, der mit seiner schlichten Frömmigkeit recht ein Seelenarzt und Diener Gottes ist. Sein Gegenbild ist die Geheimrätin Göz, deren Mund von frommen Worten überfließt, die aber im Innern von nichts als Eitelkeit und Hochmut erfüllt ist und die heiligsten Pflichten gegen ihre allernächsten Angehörigen versäumt. Ein besonderer Vorzug Raabescher Kunst ist die Kindercharakteristik, von der wir auch hier bedeutende Proben haben (S. 18, 25, 44).

Bei seiner Neigung, beschaulich zu verweilen und sinnig zu reflektieren, ist es erklärlich, daß er die Beschreibung vorzieht, um zu charakterisieren. Sie wird eben dadurch erträglich, daß der Dichter sie mit Humor durchsetzt. Bewundernswert ist ferner die realistische Kunst der Sprechweise, durch die sich mit einem Schläge die Personen vorstellen. „Seh Einer! — ein wackerer kleiner Kerl! — Puer tenax propositi! — er soll seinen Willen haben! — bei allen olympischen Göttern, er soll erreichen, was er will, und

möge es zu seinem Heil sein!“ So kann nur Sackler sprechen. Zu vergleichen ist die charakteristisch abgerissene Redeweise des Leutnants in der Schilderung eines Gefechtes, die ein Meisterstück impressionistischer Kunst genannt werden kann (S. 161 ff.). Recht in seinem Element ist Raabe, wo er realistisch die Sprechweise des niederen Volkes nachahmt. Ich setze einige Beispiele hierher. Der Jude Freudenstein sagt zu seinem Sohne Moses (S. 48): „Lerne, daß dir schwißet der Kopf, Moses. Wenn se dir hinhalten an Stück Kuchen und an Buch, so laß den Kuchen und nimm das Buch. Wenn du was kannst, kannst du wehren, brauchst du nicht lassen zu treten; kannst an großer Mann werden und brauchst dich zu fürchten vor keinem, und den Kuchen wirst du auch dazu bekommen. Se werden dir ihn geben müssen, ob se wollen oder nicht.“ Der bildungsuchende Schuster Grünebaum redet so (S. 52): „Was die Kreatur gesagt hat? Sie fragt noch? Daß er kein Schuster werden will, weil er die löbliche Schusterei verachtet, hat er gesagt. Daß er seinen Oheim und Paten Grünebaum für'n Pechesel und Phülister ästimiert, hat er gesagt. Der Teibel nehme die Graden und die Ungraden; ich aber, Niklas Grünebaum, will justement meinen Newö bei der Jacke nehmen. Diktus factus, gehe Sie mich stantepe aus die Sonne, gehe Sie mich auf die Stelle aus die angenehme Gelegenheit, Base Schlotterbeck!“ Seiner Redegewandtheit ist nur Base Schlotterbeck gewachsen: „So! also Er ist fertig, Gevatter, und hat gesagt, was Er zu sagen hatte? Das ist ein Glück für mich, das Kind und die vier Wände . . .“ (S. 54/55).

Tiefe und Reichtum der Ideen, ein alles vergoldender Humor und realistisch-scharfe Beobachtungsgabe sind die Vorzüge dieses Romans wie die der Raabeschen Dichtungen überhaupt. Eine andere Eigenart ist die, daß der Dichter oft die Handlung durch Betrachtung unterbricht, um in der Weise Jean Pauls allerlei Gedanken über Weltlauf und Menschenschicksal oder über sein Werk und dessen Gestalten einzusplechten. Er macht es wie der sinnige Wanderer, der bei seinem Marsche durch eine herrliche Landschaft an geeigneten Orten stille steht, um die Gegend zu betrachten und ihren Reiz auf sich wirken zu lassen (Otto a. a. O. S. 29). Noch treffender hat Max Kreher (Tag, 27. Nov. 1910) Raabes Schreibweise so charakterisiert: „Das gefährlichste für einen Schriftsteller

ist, wenn er sich mit einer in seinem Werke ihm lieb gewordenen Person ‚verplaudert‘ und darüber alles andere vergißt, ganz besonders aber den Aufbau und die straffe Durchführung des Werkes. Solch ein göttlicher Verplauderer war Wilhelm Raabe: ein origineller Reisender, der im dämmerigen Wartesaal eine amüsante Gesellschaft vorfindet, die ihm so interessant erscheint, daß er das Abfahrtsignal überhört und den Schnellzug samt dem Gepäck ruhig wegdampfen läßt. Oder noch richtiger gesagt: Wilhelm Raabe gleicht dem Wanderer, der schnell durch die gerade Hauptstraße einer prächtigen, altertümlichen Stadt kommen möchte, aber schon an der nächsten Straßenecke durch seinen Schönheitssinn aufgehalten wird. Kurz entschlossen biegt er ab und verliert sich schließlich in lauter winklige Gassen, die ihn erst auf vielen Umwegen an das Ende der Hauptstraße und zur Stadt hinausbringen. Heiter spricht er dann zu sich: ‚Laß nur die guten Freunde auf dein Kommen warten, du trägst Reicheres in dir, als sie ahnen.‘ Das war es eben: Raabe schrieb ausschließlich für sich, und wenn zur Ausgestaltung der Handlung ein Adler nötig gewesen wäre, ihm aber zuerst eine Fliege über den Tisch lief, so entsprach es jedenfalls seinem dichterischen Bedürfnis, sich vorerst liebevoll mit dieser Fliege zu beschäftigen, natürlich so poetisch, daß man darüber den Adler ganz vergessen konnte. Andere bauen ein Haus und bringen dann die Schnörkel an — er entwarf zuerst den Schnörkel und baute dann allmählich das Haus dazu, mit unglaublich vielen Fenstern, aus denen immer ein neues Gesicht blickte. Und doch hat man diese Gesichter lieb und freut sich, ihnen immer aufs neue zu begegnen, wie den Einwohnern einer mäßig großen Stadt, die man bald kennen gelernt hat.“

In dieser Technik liegen die Mängel und die Vorzüge Raabe'scher Erzählungskunst. Wenn auch sinnige, nachdenkliche Leser gerade hier in den Abschweifungen die schönsten Winke zum Verständnis des Werkes, die tiefsten Anregungen zum Reflektieren und den höchsten ästhetischen Genuß finden, so schwächen sie doch die eigentlichen Spannungswirkungen ab und erwecken bei dem nun leider durch spannende Erzählungen verbildeten Durchschnittspublikum Langeweile. So kommt es, daß die Raabe-Gemeinde — es ist wahrhaftig kein Ruhm unserer Volksbildung — wenn auch



stetig wachsend, doch noch immer sehr klein ist. Aber unsere Jugend wollen wir zu Raabe führen, gerade sie könnte hier aus dem Jungbrunnen seines Humors und seiner edlen Lebensweisheit recht viel Nutzen ziehen. Möchten doch recht viele Raabefreunde durch den deutschen Unterricht herangebildet werden, das täte unserem Volke und der leider oft verflachten Jugend besonders Not.

Wer sich in Raabe einlesen will, beginne nach dem Räte Spieros<sup>1)</sup> mit der „Chronik der Sperlingsgasse“, lese dann den „Horacker“, „Zum wilden Mann“ (R. 2000), „Das Horn von Wanza“ und schreite so zu den großen Meisterwerken vor: „Die Leute aus dem Walde“, „Alte Nester“, „Der Hungerpastor“, „Abu Telfan“, „Der Schüdderump“; als Abschluß diene: „Die Akten des Vogelsangs“. Ein Romanbruchstück „Altershausen“ ist 1911 erschienen.

### III. Extremer und poetischer Naturalismus.

#### Der experimentelle Roman des Naturalismus und die Heimatkunst.

Mit Zolas L'assommoir, der im Jahre 1877 erschien, wurde der französische Naturalismus eine europäische Bewegung. Nach seinem theoretischen Programm hatte er hier krassste Wirklichkeits-schilderung gegeben und seinem Schlagwort „Wahrheit“ zum Siege in der Kunst verholfen. Wie in der Wissenschaft sollten forthin in der Kunst Entwicklungen als Experimente nachgewiesen werden. Die Umschicht, „das Milieu“, soll nach seiner Lehre für Charakter und Schicksal das Bestimmende sein. Angeblich hatte man sich bisher gescheut, das Wahre aufzudecken, weil es häßlich war. Seine Jünger, die seinen Grundsätzen zustimmten, folgerten daraus zuletzt, daß die Schönheit unwahr, also unästhetisch, die Häßlichkeit aber wahr, d. h. ästhetisch sei. In Berlin setzte sich unter Gerhart Hauptmann die naturalistische Schule auf dem Gebiete des Dramas durch, während ihr im Romane nichts Bedeutendes gelang. Was der Durchschnitt der naturalistischen Talente von den Geheimnissen der Weltstadt, dem Schmutze und Geschimpfe zu erzäh-

<sup>1)</sup> Delhagen und Klajings Volksbücher Nr. 14 (1911) S. 33. Eine gute Einführung zu diesen Romanen gibt Otto a. a. O.



Ien mußte, erregte bald den Überdruß der Lesermwelt. Es ergab sich, daß der Naturalismus für den Roman nur ein Durchgangsstadium war, und daß der Roman, wenn er lebenskräftig bleiben wollte, an frühere Entwicklungen anschließen mußte. Aber manche wertvolle Anregungen hat der Naturalismus doch gegeben: er hat das Auge geschärft für Beobachtung der Wirklichkeit und der Kunst neue Stoffe zugeführt. Aktueller Stoff, kräftiges Erfassen der Natur, plastische Zeichnung, originelle Ausdrucksweise blieben seit dieser Zeit das Kennzeichen der modernen Romane. Technisch verdankt die Erzählfkunst viel dem Impressionismus. Auch die Heimatkunst ist durch den Naturalismus geweckt worden.

Einem gemäßigten Naturalismus huldigen Fontane und

### Hermann Sudermann.

Als echter Künstler verzichtet Sudermann nicht, wie die Naturalisten es fordern, auf die strenge epische Konzentration, den Spannungsreiz, die dramatische Bewegung, die Verwicklung der Handlung und die Einheit des Charakters. Er knüpft hier vielmehr an das Drama des französischen Realismus und Spielhagens Romane an. Dem Naturalismus dankt er den kräftigen Erdruch, die realistische Charakterzeichnung, die impressionistische Momentschilderung und die scharfe Prägung des Ausdrucks. Aber er geht über den Naturalismus hinaus, indem er diese naturalistische Darstellungsweise niemals Selbstzweck sein läßt, sondern höheren ethischen Zwecken dienstbar macht. Diese Eigentümlichkeit zeigt in voller Stärke und Reinheit der Roman

#### Grau Sorge (1888).

A.: Stuttgart (Cotta).

E.: D.D. 3: Hermann Sudermann „Frau Sorge“ von Professor Dr. G. Boetticher. Leipzig und Berlin (B. G. Teubner) 1903. Dr. Ida Arelrod: Hermann Sudermann. Eine Studie. Stuttgart (Cotta) 1907. Adolf Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart<sup>3</sup>, Dresden und Lpz. (Koch) 1905 (S. 357—359).

I. Inhalt: Der Held Paul Menhöfer wird als dritter Sohn eines ostpreußischen Landwirts geboren, als das Heimatgut Helenental unter dem Hammer verkauft wird. In Szenen von tiefinnerlicher Schönheit ist der furchtbare Tag geschildert, an dem

die Mutter erfährt, daß sie und ihre Familie ihr Heim verlassen müssen und das Moorgrundstück Mussainen ankaufen wollen. Die Frau des neuen Besitzers von Helenental, Elsbeth Douglas, kommt aus rührender Nächstenliebe, um die Frau zu trösten, und bietet sich als Patin Pauls an. „Die Frau Sorge hat an seiner Wiege gestanden, daher hat er das alte Gesicht“, sagt die Mutter zu ihr. Diese Frau Sorge verläßt ihn nicht mehr, ihren Hauch spürt er eine ganze verkümmerte Jugend hindurch. Schon in die früheste Jugend des Knaben wirft Sorge ihre Schatten. Trübe Zeiten brechen über den Heidehof herein. Neben der materiellen Not drückt besonders des Vaters verlottertes Wesen; seine Großspurigheit und Unfähigkeit zu wirtschaften hätten vollends die Familie zu Grunde gerichtet, wenn nicht Familie Douglas auf Elsbeths Bitten geholfen hätte. Dem früh geweckten Knaben entging der Kummer der Mutter nicht, und die trüben Sorgen machen ihn zum ernstesten, nachdenklichen Jungen. Freudlos vergehen seine Kinderjahre, von allen wird er zurückgestoßen und ausgenutzt. Nur Douglas' Töchterlein Elsbeth, ein Patentkind seiner Mutter, ist dem Knaben von Herzen zugetan.

Der Jude Löb Levy versteht es, die Spekulationswut Menhöfers auszubeuten, indem er ihm eine alte, schadhast gewordene Lokomotive, „die schwarze Suse“, um den Preis der Jahresernte verkauft. Mit dieser hofft Menhöfer das Moor nutzbringend ausbaggern zu können; doch er wird schmähslich betrogen. Die Lokomotive ist unbrauchbar. Statt nun seine Landwirtschaft gründlich zu betreiben, sucht er eine Aktiengesellschaft zur Torfgewinnung zusammenzubringen. In taktloser Weise preßt er Douglas auf einem Sommerfest, eine Summe für sein Unternehmen zu zeichnen, und mißbraucht noch taktloser dessen Namen in der Öffentlichkeit. Als Douglas ihn deswegen zur Rede stellt, entsteht eine fürchterliche, brutale Szene, in der Menhöfer seinen Wohltäter auf das gemeinste beschimpft und den Hofhund auf ihn heßt. Nur dadurch, daß Paul den rasenden Vater ergreift und ihn einschließt, wird das Äußerste verhütet. Das ist die erste Manestat Pauls, die in der Geschichte des Heidehofes und seines eigenen Lebens den Wendepunkt bildet: Paul ist nunmehr der Herr des Hofes.

Er trägt jetzt die große Sorge um sein väterliches Gut und um seine Angehörigen auf seinen jugendlichen Schultern. Trotz des Hasses und der gemeinen Mißgunst des Vaters arbeitet und schafft er unermüdlich; er versagt sich in der Sorge um die kränkliche Mutter, den trunksüchtigen Vater, die beiden großspurigen, anspruchsvollen Brüder und die puffsüchtigen, leichtsinnigen, jüngeren Zwillingsschwestern jeden Lebensgenuß, nur der Mutter zarte Seelengemeinschaft und die ahnungsvolle, zarte Liebe zu Elsbeth Douglas geben seinem Leben etwas Sonnenschein. Sie beide verstehen ihn, denn die Frau Sorge hat auch diese Menschen gezeichnet und so aneinander gekettet.

Große Ereignisse entwickeln den Träumer zum energischen Manne. Als Hof und Wirtschaft eben aufgeblüht waren, ging alles in Flammen auf; ein Knecht, den Menhöfer bei jener Szene mit Douglas ebenfalls mißhandelt hatte, hatte aus Rache das Feuer angelegt. Aber mutig fängt Paul von vorne an. Zu den Sorgen um die Wirtschaft trat nun noch die Sorge um die schwerkranke Mutter, die durch den Schreck bei dem Brande aufs Totenbett geworfen wurde, und damit auch noch die Verantwortung für die leichtsinnigen Zwillingsschwestern. Nächte hindurch studiert er am Krankenbette der Mutter das Maschinenwesen, um die ruinierte Lokomotive wieder herzustellen. Da trifft ihn der härteste Schlag: seine geliebte Mutter, sein einziger Halt, wird ihm durch den Tod entzogen. Auch seiner lieben Elsbeth muß er entsagen. Aber er läßt sich nicht niederzwingen. Unermüdlich arbeitet er, um die Kosten für Krankheit und Begräbnis der Mutter zu erschwingen. Die Verführer seiner Schwestern, die Brüder Erdmann, zwingt er mit der Pistole in der Hand zur Erfüllung ihrer Pflicht, obwohl er damit neue Schulden für ihre Aussteuer sich auferlegt. Nun geht es in der Wirtschaft wieder bergauf. Der Torfstich gibt guten Ertrag, die Ernten gedeihen, sodaß er zu einem gewissen Wohlstand gelangt. Doch die Sorge hat ihm die Fähigkeit genommen, sich des Glückes zu freuen, nachdem er Mutter und Braut verloren hat. Da tritt die Erlösung von den Fesseln der Frau Sorge ein durch eine furchtbare Katastrophe.

Seit dem Brande hat der alte Menhöfer die fixe Idee, Douglas sei der Brandstifter gewesen. Als er sich soweit von einer

Krankheit erholt hatte, daß er wieder gehen konnte — er hatte bei dem Brande ein Bein gebrochen — führte er einen teuflischen Plan aus. Mitternächtlich schleicht er sich aus dem Hause, um Feuer an Helenental anzulegen. Paul, der schon aus früheren Äußerungen des Vaters Verdacht geschöpft hatte und durch das seltsame Gebahren vollends mißtrauisch geworden war, stürzte auf den Hof und wurde durch den Hund auf die Spur nach Helenental geführt. Das Haustor seines Gutes ist offen, die Luke der Scheune geöffnet, die er selbst von innen verriegelt hat, die Leiter ist an die Wand gelehnt, eine Blechkanne mit Petroleum und Pakete mit Streichhölzern sind ringsum verstreut — das alles im Zusammenhang mit des Vaters wirren Reden in den letzten Tagen machte seinen Verdacht zur Gewißheit: — es konnte kein Zweifel mehr darüber sein, was der Vater vorhatte. Den Vater zu ereilen, ist's zu spät; und indem er nach Rettung sucht und dabei unbewußt von seiner Liebe zu Elsbeth getrieben wird, kommt ihm plötzlich die Erleuchtung: „Flammen müßt' es — hier müßt' es flammen! . . . Ja, das ist's! Der Schrecken wird ihn erstarren machen.“ „Mit beiden Händen ergriff er die Kanne und goß den Inhalt auf die aufgestapelten Garben . . . Ein Griff nach den Streichhölzern — ein leises Zischen — der Sturm braust hohl in die Öffnung — und — hochauf springt die Flamme und faucht ihm ins Gesicht . . . Ein wilder, gellender Schrei . . . Ihm wird es dunkel vor den Augen . . . er sucht einen Halt und greift blindlings in das Feuer hinein . . . doch was er erfaßt, gibt nach, — — und in dem nächsten Augenblicke stürzt er, eine flammende Garbe krampfhaft umklammernd, in weitem Bogen mitsamt der Leiter rücklings in das Stroh . . . Schon lodert sein Lager hellauf — noch hat er so viel Kraft, sich seitwärts hinabzukollern — im nächsten Augenblick schon steht alles ringsum in Flammen. . . .“

Der Zweck ist erreicht. Helenental bleibt verschont. Den Vater, den angesichts der Katastrophe der Schlag getroffen hatte, fand man bei seinem verbrecherischen Vorhaben.

Paul liegt an schweren Brandwunden darnieder und wird in Helenental von Elsbeth gepflegt, die, obwohl eigentlich ihr Hochzeitstag mit dem Vetter Leo Heller sein sollte, kein Hehl aus ihrer Liebe macht.



Nach seiner Genesung vor Gericht gefordert, gesteht er seine ganze Schuld und wird nach zweijähriger Gefängnisstrafe mit Elsbeths Hand und dem Erbe Helenental von Douglas belohnt, nun endlich aus den Fesseln der Frau Sorge befreit.

II. Stoff. Dieser Stoff ist den ostpreussisch-agrarischen Verhältnissen entnommen, die auf Jugenderinnerungen zurückgehen. „Der ostpreussische ‚Agrarier‘ im schlimmen Sinne, mit den nobeln Passionen, mit rücksichtslosem Egoismus, mit der ererbten Selbstverständlichkeit der übertriebensten Lebensansprüche, mit der Neigung zum Spiel und Trunk ist Gegenstand seiner eingehenden Beobachtungen gewesen; er tritt im ‚Fritzchen‘, im ‚Glück im Winkel‘, in ‚Es lebe das Leben‘, vor allem auch im Roman ‚Es war und im ‚Kaggensteg‘ wieder auf<sup>1)</sup>.“ Auch sein Gegenbild, der tüchtige solide Landwirt mit seiner Vornehmheit, ist lebenswahr gezeichnet. Die Charakteristik der Personen und die Schilderung des landwirtschaftlichen Lebens sind Perlen realistischer Kunst, die Erdgeruch über die ganze Dichtung ausströmen lassen. Sudermann ist darin ein echter Heimatdichter. Selbsterlebt ist auch die Idee von der Frau Sorge, wie das tiefempfundene Widmungsge-dicht „Meinen Eltern zum 16. November 1887“ verrät.

### III. Gestaltung. a) Äußere Form.

Der äußeren Form nach gehört die Dichtung zu den biographischen Romanen. In streng-epischer Straffheit schließt sich alles an die Lebensentwicklung des jungen Menzhöfer an, welche Sudermann Schritt für Schritt von der Geburt bis zu dem Augenblicke verfolgt, wo das Leben in ruhige Bahnen einlenkt und des inneren Kampfes entbehrt. Aber diese biographische Form, die durch den Naturalismus wegen seiner Vorliebe für Entwicklungen wieder zu Ehren gekommen war, verbindet er in kunstvoller Weise mit der durch Freytag und Spielhagen eingebürgerten dramatischen Komposition, die auf Spannungswirkungen zielt. In der spannenden Erzählung liegt die größte Kraft unseres Schriftstellers, die ihm allerdings im Drama zum Verhängnis — nicht materiell, aber künstlerisch — geworden ist, indem sie ihn zum Effekthasen verführt hat. Hier im Roman erzielt er größte Wirkungen; wie im

<sup>1)</sup> Bötticher a. a. O. S. 16.



Drama fesselt und reißt uns die Handlung mit sich fort. Die Handlung ist nach dem Gesetze der Steigerung so geordnet:

Erregendes Moment: Der Verkauf von Helenental und die Geburt Pauls.

Die steigende Handlung: Die steigende Not auf Mussainen (Heidehof) entwickelt Pauls passive Natur (seinen krankhaften Altruismus und seine romantische Anlage).

a) Paul in der Schule,

b) außerhalb der Schule, dem Vater, den Geschwistern und Elsbeth gegenüber.

Wendepunkt: Streit des Vaters mit Douglas. Die Bezwingung des Vaters macht Paul zum Herrn des Hofes.

Fallende Handlung: Die neue Sorge entsacht Tatkraft, aber zerstört das Glück.

Er verliert sein Besitztum. Brand der Scheune. Der Tod der Mutter bringt neue Sorgen und raubt ihm das letzte Glück. Die Schande der Schwestern zwingt ihn, Gewalt anzuwenden. Arbeit an der Lokomobile.

Katastrophe: Die Brandstiftung des Heidehofes und Elsbeths Liebe erlösen ihn von der Sorge, d. h. geben ihm Selbstvertrauen und Glück zurück.

b) Innere Form.

Das Eigenartige des Romans, der besondere Reiz des Kunstwerkes liegt in der Durchführung der Idee: in der Entwicklung eines psychologischen Problems. Sudermann hat die Sorge als göttliche Treiberin und zugleich dämonische Zerstörerin in den Mittelpunkt eines Kunstwerkes gerückt und dieses Problem an Pauls Charakter entwickelt. Nur in seiner Charakterentwicklung liegt das psychologische Problem, denn vor dem Segen und Fluch der Sorge sind Pauls Geschwister und Vater durch ihren Leichtsinn und Egoismus geschützt. Von den übrigen Personen sind nur noch Pauls Mutter und Elsbeth Douglas von der Sorge gezeichnet, machen aber nicht eine Entwicklung durch. Nur Paul zeigt die psychologische Wandlung, die durch den Druck der Sorge erfolgt, von krankhaftem Altruismus, Mangel an Selbstvertrauen und Knechtsinn zum mannhaften Selbstbewußtsein und zu bewunderns-

werter Energie. Die übrigen Personen sind also nur mittelbar der Idee dienstbar.

Worin liegt die Idee, und wie ist sie psychologisch durchgeführt? Sie ist in kürzester, prägnanter Form im Widmungsgebidt ausgesprochen und in einem Märchen (Fabel) poetisch verdichtet; hierin liegt der Schlüssel der Dichtung. Es ist

### Das Märchen von der Frau Sorge.

„Es war einmal eine Mutter, der hatte der liebe Gott einen Sohn geschenkt, aber sie war so arm und so einsam, daß sie niemanden hatte, der bei ihm Pate stehen konnte. Und sie seufzte und dachte: „Wo krieg’ ich wohl eine Gevatterin her?“ — Da kam eines Abends mit der sinkenden Dämmerung eine Frau zu ihr ins Haus, die hatte graue Kleider an und ein graues Tuch um den Kopf geschlungen; die sagte: „Ich will bei deinem Sohne Pate stehen, und ich werde dafür sorgen, daß er ein guter Mensch wird und dich nicht Hungers sterben läßt. Aber du mußt mir seine Seele schenken.“ Da zitterte die Mutter und sagte: „Wer bist du?“ „Ich bin die Frau Sorge“, erwiderte die graue Frau. Und die Mutter weinte, aber da sie so großen Hunger litt, so gab sie ihres Sohnes Seele, und diese stand Pate bei ihm. Und ihr Sohn wuchs heran und arbeitete schwer, um ihr Brot zu schaffen. Aber da er keine Seele hatte, so hatte er auch keine Freude und keine Jugend, und oftmals sah er die Mutter mit vorwurfsvollen Augen an, als wollte er fragen: „Mutter, wo ist meine Seele geblieben?“ Da wurde die Mutter traurig und ging aus, ihm eine Seele zu suchen. Sie fragte die Sterne am Himmel: „Wollt ihr ihm eine Seele schenken?“ Die aber sagten: „Dafür ist er zu niedrig.“ Und sie fragte die Blumen auf der Heide; die sagten: „Dafür ist er zu häßlich.“ Und sie fragte die Vögel auf den Bäumen; die sagten: „Dafür ist er zu traurig.“ Und sie fragte die klugen Schlangen; die sagten: „Dafür ist er zu dumm.“ Da ging sie weinend ihres Weges. Und im Walde begegnete ihr eine junge, schöne Prinzessin, die war von einem großen Hofstaat umgeben. Und weil sie die Mutter weinen sah, stieg sie von ihrem Rosse und nahm sie mit sich auf ihr Schloß, das ganz von Silber und Edelstein gebaut war. Dort fragte sie: „Sage, warum weinst du?“ Und die Mutter klagte der Prinzessin

ihr Leid, daß sie ihrem Sohne keine Seele schaffen könnte und keine Freude und keine Jugend. Da sagte die Prinzessin: „Ich kann keinen Menschen weinen sehen! Weißt du was? — ich werd' ihm meine Seele schenken.“ Da fiel die Mutter vor ihr nieder und küßte ihr die Hände. „Aber“, sagte die Prinzessin, „aus freien Stücken tu' ich's nicht, er muß mich darum fragen.“ — Da ging die Mutter mit ihr zu ihrem Sohne, aber die Frau Sorge hatte ihm ihren grauen Schleier um sein Haupt gelegt, daß er blind war und die Prinzessin nicht sehen konnte. Und die Mutter bat: „Liebe Frau Sorge, laß ihn doch frei.“ Aber die Sorge lächelte — und wer sie lächeln sah, der mußte weinen — und sie sagte: „Er muß sich selbst befreien.“ „Wie kann er das?“ fragte die Mutter. „Er muß mir alles opfern, was er liebt hat“, sagte Frau Sorge. — Da grämte sich die Mutter sehr und legte sich hin und starb. — Die Prinzessin wartet aber noch heute auf ihren Freierrmann.“ —

Dieses Märchen von der Frau Sorge erzählte die Mutter dem Fünfjährigen in seiner Wiege. „Sie (Frau Sorge) war wie ein Schatten gekommen und wie ein Schatten gegangen, hatte die Hände über der Mutter Haupt gebreitet, ungewiß, ob zum Segen oder zum Fluche, und allerhand Worte gesprochen, die auch auf ihn, den kleinen Paul, Bezug hatten. Es war darin von einem Opfer und einer Erlösung die Rede gewesen.“ Die Seelenleiden des jungen Paul Menhöfer und der Heilungsprozeß sind also das psychologische Problem des Romans. Der gänzliche Mangel an Selbstvertrauen, das Opfer der Frau Sorge, wird schließlich durch die Energie, ein Geschenk derselben, überwunden. So will es der Dichter.

Pauls Natur zeigt eine eigenartige Mischung von Passivität und Aktivität, verbunden mit Schwerblütigkeit, die alle Dinge von der ernstesten Seite nimmt. Schon im Knaben regt sich die Aktivität der Gemütsanlage und offenbart sich in der lebhaft gestaltenden Phantasie des Knaben, mit der er sich die Wunder des „weißen Hauses“, Helenentals, ausstattet. Sie treibt den Knaben an, dem Hause einen Besuch abzustatten. Leider geht sein Taten-drang zu früh über in die Welt der Phantasie; so wird er grüblerisch, zurückhaltend und unentschlossen. In der Schule und im Elternhause steht er für sich allein; „er wurde ein stiller, anspruchs-

loser Knabe, ein peinlich sorgsamer, still in sich hineingrübender Geist.“ Mangel an Selbstvertrauen treibt ihn schließlich zur vollen Selbstverleugnung: er wird der Knecht anderer. Um alles machte er sich Gedanken, um ein verlorenes Huhn, um die Krankheit eines Tieres, um das Heu, um die jungen Stare: „Das Sorgen war ihm angeboren, nur für sich selber sorgte er nie.“ Seine Selbstaufopferung wird endlich zur Krankheit, zum krankhaften Altruismus. Große Ereignisse dagegen, wie die brutale Szene zwischen Douglas und dem Vater, der Brand der Scheune, der Tod der Mutter, die Verführung der Schwestern und die Befreiungstat am Schlusse, die ihm keine Zeit zum Reflektieren mehr lassen, wecken seine Energie und befähigen ihn zu herrlichen Taten. Das ist der Segen der Frau Sorge: Kraftentfaltung. Aber die Sorge fordert für diesen Segen ein großes Opfer, des Menschen Seele. „Solche Menschen wie wir, die müssen gutwillig auf das Glück verzichten und, wenn es ihnen noch so nahe ist, sie sehen es nicht — es kommt ihnen immer etwas Trübes dazwischen“, sagt Paul richtig zu Elsbeth. Die Sorge hat um seine Augen den grauen Schleier gewunden, sodaß er die Prinzessin, die ihm die Seele schenken will, nicht erkennt. Alles Glück, welches ihm nahe tritt, sieht er nicht oder wagt nicht, es zu greifen: Elsbeth geht mit ihrer Liebe vorüber, die einzige Seele, die ihn versteht, seine Mutter wird ihm geraubt, bevor er sein Ziel erreicht hat und ihr seine Erfolge zeigen kann; sobald Haus und Hof aufblühen, gehen sie in Flammen auf. Das ist der „Segen der Frau Sorge“, ihr Fluch.

„Wie erlöst man sich von diesem Segen?“, fragt Elsbeth. Damals weiß Paul es nicht, da die Mutter ihm das Märchen nie hat zu Ende erzählen wollen. Aber als sein sauer erworbenes Eigentum in Flammen aufgeht, da findet er die Lösung. „Und plötzlich ging eine merkwürdige Veränderung in ihm vor. Ihm wurde ganz frei und leicht zu Sinn, der dumpfe Druck, der all die Jahre lang in seinem Kopfe gelastet hatte, schwand, und, hoch aufatmend, strich er sich über Schulter und Arme, als wollte er sinkende Ketten abstreifen. So, sagte er, wie einer, dem eine Last vom Herzen fällt, jetzt hab' ich nichts mehr, jetzt brauch' ich auch nicht mehr zu sorgen! Frei bin ich, frei wie der Vogel in der Luft! Ihm ist, als sei ein unverdientes, unerhörtes Glück plötzlich vom Himmel auf



ihn herabgefallen. Mutter! Mutter! rief er in wildem Jubel. Jetzt weiß ich, wie dein Märchen endet. — Erlöst bin ich — erlöst bin ich!“ Wie denkt sich der Dichter diese Befreiung? In der Anklagerede Pauls vor Gericht hat der Dichter deutlicher zu diesem Problem Stellung genommen. Nachdem der Verteidiger alle Herzen für Paul gewonnen hat, beginnt dieser so: „Ich habe mein ganzes Leben lang ein scheues, gedrücktes Dasein geführt und habe gemeint, ich könnte keinem Menschen ins Auge sehen, obwohl ich doch nichts zu verbergen hatte; wenn ich mich aber diesmal feige betrage, so glaub' ich, ich werd's noch weniger können als je, und diesmal werd' ich auch Grund genug dazu haben. — Der Herr Rechtsanwalt hat auch mein Vorleben als ein Muster aller Tugenden dargestellt. — Dem war aber nicht so. — Mir fehlte die Würde und das Selbstbewußtsein, — ich vergab mir zu viel gegenüber den Menschen und mir selber. — Und das hat mich stets gewurmt, obwohl ich nie recht darüber ins Klare kommen konnte. — Es hat zu viel auf mir gelastet, als daß ich jemals hätte frei aufatmen können, wie der Mensch es muß, wenn er nicht stumpf werden und verkümmern soll. Diese Tat aber hat mich frei gemacht und mir das geschenkt, was mir so lange fehlte, — sie ist mir ein großes Glück gewesen . . .“ Boetticher<sup>1)</sup> beurteilt diesen Heilungsprozeß so:

„Zu Pauls Befreiung wirkt zweierlei, ein negatives und ein positives Moment. Das negative ist die Befreiung von allen äußern Sorgen: Der Vater ist tot, die Geschwister sind versorgt, alle Verpflichtungen erfüllt; zum ersten Male in seinem Leben ist Paul ganz auf sich allein gestellt. Wir können uns wohl denken, daß dies befreiend wirkt. Das positive ist das Außerordentliche der Tat, die Vernichtung alles dessen, was mit seinem bisherigen Leben verknüpft war, zur Rettung eines andern Besitztums, an dem er immer noch glaubte gutmachen zu müssen. Auch hier können wir uns wohl einen Zustand der Ruhe und Befriedigung als die Wirkung vorstellen. Aber der Dichter will mehr, Paul soll auch zu neuer fröhlicher Schaffenskraft aufleben, und dieser Eindruck wird nicht erreicht. Der Grundzug seines Wesens, so scheint es uns, wird Resignation sein müssen; wir können uns Paul in Zukunft nur

1) a. a. O. S. 45.



als ruhig für sich dahin lebenden Knecht oder dergleichen denken.“ Vielleicht ist das nicht unrichtig. Es kommt m. E. vor allem bei der Beantwortung dieser Frage darauf an, ob in Pauls Charakter noch so viele gesunde Kräfte ruhen, daß sie, durch eine außerordentliche Tat geweckt, die Krankheitskeime ausstoßen können. Da mögen die Ansichten auseinandergehen. Vielleicht kann die Liebe ihn noch genesen lassen, vielleicht ist Pauls Gemütsleben schon zerrüttet. Damit komme ich zu dem größten Fehler des Kunstwerkes. Unsere gesunde Natur sträubt sich gegen die Übertreibung in der Schilderung krankhafter, pathologischer Gemütszustände und Äußerungen. Die Skrupel über den Meineid, vor allem die wahnsinnige Tat am eigenen Besitz, die noch dazu des logischen Grundes entbehrt, können unsere Sympathie nicht finden. Hier hat der Dichter zu stark die Krankheit unterstrichen und stellt dadurch die allein mögliche idealistische Lösung in Frage. Psychologisch bedenklich sind ferner die weisen Reden und Gedankengänge der Kinder, die selbst bei ganz reifen Kindern schwerlich in der Form möglich sind.

Aber mag dem sein, wie es will; interessant und anregend ist die Entwicklung des psychologischen Problems unbedingt und inmitten der naturalistischen, alles verflachenden Literatur jener Jahre eine große Tat, die mit Recht dem Schriftsteller große Anerkennung und Bewunderung gebracht hat. Bewundernswerter scheint mir allerdings noch die künstlerische Gestaltung im einzelnen zu sein. Von welcher feiner psychologischen Kunst zeugen die Kinderszenen, die wahre Perlen der Literatur genannt werden dürfen; welcher feiner poetischer Schmelz liegt auf den keuschen Liebeszenen, die zu dem Besten gehören, was unsere Meister geschaffen haben! Mit welcher Meisterschaft weiß er im Gegensatz dazu Bilder menschlicher Niedrigkeit und Leidenschaft zu entrollen! Wie beherrscht er die Sprache! Sie schmiegt sich weich den Kinderszenen, ihrer Märchenwelt und der Sprache der Liebenden an, träumerisch verfliegend, sie blizt auf und blendet in den spannenden, entscheidenden Momenten der Handlung (so beim Brande). Dabei ist die Sprache verhältnismäßig arm an Schmuck, entbehrt fast ganz des Bildes und der Farbe. Sie ist sehnig, marzig, abgerissen . . . aber eben deswegen voll Leben und Kraft. Die im-

pressionistische Darstellung der Verzweiflungstat Pauls ist ein Meisterstück naturalistischer Kunst. Ich habe zur Veranschaulichung der poetischen Kraft seiner Darstellung Proben aus dem Roman oben vielfach eingestreut.

## Gustav Frenssen.

### Jörn Uhl (1901).

A.: Berlin (Grote).

E.: Karl Kinzel, (D/D. 6) Epz. und Bln. 1903. Alfred Biese, Gustav Frenssens „Jörn Uhl“, eine Seitercheinung und ein Lebensbild. (Pädag. und Poesie. Neue Folge.) Paul Sommer, Erläuterungen zu G. Fr.s „Jörn Uhl“ (Königs Erl. 108/109). Leipzig (Hermann Beyer).

Frenssen führt die Dorfgeschichte über die ihr bisher gezogenen engen Grenzen hinaus, indem er nicht nur Schilderungen des bäuerlichen Lebens seiner Heimat gibt, sondern den ganzen norddeutschen Landschafts- und Volkscharakter zu fassen sucht. In dieser Erweiterung der Dorfgeschichte zur norddeutschen Stammeskunst liegt seine bleibende Bedeutung. Eigenartig und bemerkenswert besonders für den norddeutschen Erzähler sind die erzieherischen Tendenzen, in denen sich der ehemalige Pfarrer und Volksfreund offenbart. Sein Roman „Jörn Uhl“ hat ihn mit einem Schlage in die Reihe unserer gelesensten Tageschriftsteller gestellt. Zweifellos ist er überschätzt worden. Indes wenn er auch stark weichlich, ja bisweilen süßlich ist und in seiner späteren Entwicklung viele Verehrer enttäuscht hat, so wollen wir Norddeutschen uns doch nicht die Liebe zu dem Sänger unserer Heimat rauben lassen.

Unterrichtsziel: Mensch und Natur in Frenssens „Jörn Uhl“.

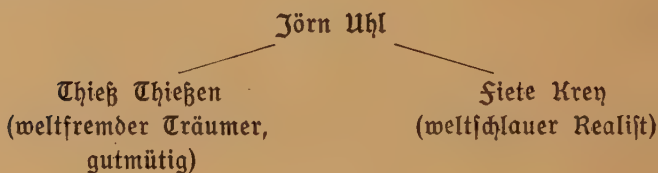
1. Inhalt. Der Held Jörn entstammt dem reichen und weitverzweigten Geschlecht der Uhlen in Dithmarschen, das durch liederliches Leben alles hinbringt und zu Grunde richtet, was der Väter Arbeit geschaffen hat. Vergebens versucht Jörn Uhl das Verderben aufzuhalten. Arm scheidet er vom Stammgute, das in Flammen aufgeht, durch den Tod seiner jungen Frau aufs tiefste gebeugt; er nimmt Zuflucht auf dem ärmlichen Hofe seines Oheims, des alten Thieß Thießen, und beginnt ein neues Leben als Ingenieur.

## 2. Gehalt.

Die Idee ist folgende:

Segen des Ringens und Kämpfens, das mit Demut gepaart ist. Vgl. Anfang: „Wir wollen in diesem Buche von Mühe und Arbeit reden“ und Schluß „Obgleich er zwischen Sorgen und Särgen hindurch mußte, er war dennoch ein glücklicher Mann. Darum weil er demütig war und Vertrauen hatte.“ Reichtum der Motive, Tiefe der Lebensauffassung, aber unklare Weltanschauung.

3. Gestalt. Komposition. Architektonische Gliederung: Gleichgewichtstechnik.



Lebensarbeiter  
Lehrer Peters  
Leutnant Har  
Hauptmann Gleiser  
Kanonier Lohmann  
Geert Dose  
Pastor  
Heim Heiderieter  
Jörn Uhl

Lebensdrohnen  
Klaus Uhl  
Hans, Hinnerk, August  
Harro Heinsen

(neben ihm die Frauengestalten Wieten Penn, die Sanddeern, Lena Tarn und Lisbet Junter)

Sie sind die guten Geister des Mannes.

Aufbau. Ein künstlerischer Aufbau und kunstvolle Abrundung des Ganzen fehlt. Die Entwicklung ist zwanglos, wenigstens im Anfang. In der Schilderung der Schlacht bei Gravelotte reißt er sich zusammen.

Sprache: Die Rede fließt breit und behaglich hin. Der Erzähler plaudert ungezwungen und geht sorglos seinen Gedanken-  
spielen nach, wie ein echtes Kind der Heide und Marschen. Bei der Schlachtschilderung aber rafft er sich auf, schafft wildbewegte

Bilder, anschaulich und lebendig, in kurzen abgerissenen Sätzen, im Stile des Impressionismus. Auch hier bei Frenssen entspricht also die sprachliche Form ganz dem geistig-seelischen Gehalt der Dichtung. Spielerisch und träumerisch gehen diese Menschen ihren Gedanken und Stimmungen nach; sie lassen sich treiben im Schicksalsstrom, bis der große Augenblick zur Tat sie aufruft. Da werden sie zu Bezwingern ihres Schicksals, zu wahren Helden und Kraftnaturen. Jörn Uhl selbst, Frenssens Abbild, ist dafür das treffendste Beispiel.

Frenssen wandelt übrigens, wie diese kurze Skizze schon zeigt, in den Spuren Sudermanns. Nicht nur die Fabel, auch einzelne Motive sind Sudermanns „Frau Sorge“ entlehnt. In beiden Romanen steht im Mittelpunkt ein junger Landmann, der unter den kümmerlichsten Verhältnissen heranwächst und den Kampf um die Rettung des väterlichen Gutes aufnimmt. Beide Helden haben eine liebevolle, aber schwache Mutter, die zu früh dahinstirbt; bei beiden geht das Verderben vom Vater aus, der durch liederliches Leben und törichte Unternehmungen das Gut zu Grunde richtet. Hat Paul Menkhöfer zwei leichtfertige Schwestern, so hat Jörn Uhl zwei leichtsinnige Brüder. Hier wie dort haben technische Unternehmungen der Helden eine große Bedeutung, hier wie dort ist ein gewaltiger Brand vom höchsten Einfluß auf die Entwicklung, und das entscheidende Wort, welches die Helden zum Glücke führt, geht von Mädchen aus, die ihre Liebe lange still im Herzen getragen haben.

Sudermann übertrifft Frenssen entschieden in der strafferem Anlage und der spannenden Fabel. Frenssen gibt aber einen befriedigenderen Abschluß und zeichnet sich vor allem in den Naturschilderungen aus, die in Frau Sorge fast ganz unterdrückt sind. Hier offenbart sich Frenssens herrliche Heimatkunst. Durch alle seine Dichtungen klingt das Preislied seiner Heimat; aus ihr nimmt er, wie aus einem Jungbrunnen, seine nie alternde Poesie. In den „drei Getreuen“ (1899) hat er treffend den Grundton seiner Dichtungen gegeben mit folgenden Worten:

„Die deine Meere nicht sahen, Heimat, kennen dich nicht. Sie kennen deine Größe nicht. Wer durch deine Wälder und Heide wandert und in deine Seen blickt, liegt an deiner Brust; er sieht



deiner Augen Leuchten, deines Leibes Pracht, dein Atmen. Aber da draußen auf den Wellen, vom frischen Wind umweht, da sah ich dich ganz, von den weißen Füßen bis zum dunkeln Scheitel, in deinem schweren Mantel von schillernden, rieselnden, rauschenden Wellen, mit den weißen Borden der Brandung. Da war es, wo du sagtest: Singe ein Lied von mir! ... Wer dein Lied singen könnte, du schönes, stolzes Heimatland, und dessen, der über dir wachte!“

In diesen Naturschilderungen, ihrer charakteristischen Wiedergabe und den feinen Beziehungen zur menschlichen Stimmung liegt der Hauptreiz Grenssenscher Kunst für ein poetisch empfindendes Gemüt. Ich hebe zwei Stellen heraus als Proben.

1. „Im Hause ist es totenstill (es ist ein Abend im beginnenden Frühling). Draußen rieselte und plauderte der Regen. Aus den Apfelbäumen kamen weiche Vogelstimmen. Es lag ein weiches Schwellen und Dehnen zwischen den Büschen, und die Zweige tropften schwer, als wenn mit jeder klaren, fallenden Kugel ein winzig feines, schönes Wesen von Zweig zu Zweig zur Erde glitt. Er sah hinaus und wartete und glaubte zu hören, wie es leise lachte, und wie die Blätter sich aufstuten. —

Die Nacht brach herein.

Es war eine wundervolle, ruhige Nacht. Es rieselte noch ein wenig in den Bäumen, als wenn ein Kind abends im Bett leise weint, weil es verlassen ist und sich fürchtet. Es bligte ein wenig am Horizont, als wenn eine Mutter mit einem Licht in die Kammer kommt, zu sehen, ob die Kinder schon schlafen. Es wehte ein wenig, als wenn eine Mutter leise ein Wiegenlied summt. Dazu schien der Mond fast voll, nur noch ein wenig schmal im Gesicht, und Sterne am ganzen Himmel warfen tausend goldene Lanzen auf die Erde, daß alles auf ihr sich duckte und still war. Selbst die Menschen, die unterwegs waren, redeten leise miteinander.“

2. Es ist Weihnachten.

„Die Tannen am Waldrande standen gerade und schlank, vom Scheitel bis zu den Füßen Silberbrofat, Bräute, bereit zur Hochzeit, und hinter ihnen in fallenden, weißen Schleiern die dichte Schar der Jungfrauen. Halb schön erschien ihnen der Zauber, halb schaurig, und sie sahen jeder erstaunt auf seine Nachbarn, solange das geringe Tageslicht da war. Als es aber Abend wurde, da wan-



delte sich die ganz seltsame Herrlichkeit. Da sahen sie einer den andern im Totenhemd; das war mit vielen weißen Spitzen kalt und steif besetzt. Da nahm das Grauen überhand.

Das Dorf lag glänzend und neu, als wäre es zu diesem Weihnachtsfest als ein sauberes Spielzeug wie in eine neue Schachtel in dies weiche, weiße Tal gelegt. Als kämen bald Riesen aus dem Walde vom Meere her und setzten sich rund umher auf die Hügel und fingen an, mit den weißen Häusern und den schmutzen, weißen Bäumen zu spielen und setzten die Häuser durcheinander und stellten die Menschen hin und her und stellten zwei zusammen und stellten dann Kinder daneben und ließen sie alt werden und brachten sie nach dem Kirchhof und gruben ein kleines Loch im weißen Schnee. Und dieses Spiel der Riesen dauerte schon tausend Jahre, und die Menschen merkten es nicht.“

Warum läßt Frenssen die Natur lebendig werden? Weil nur auf dem Boden seiner Heimat, nur in der Luft dieser Natur seine dichterischen Gestalten leben können und für uns begreiflich sind. Natur und Mensch in all den wechselvollen und geheimnisreichen Beziehungen uns zu zeigen, ist das eigentliche Thema seiner Romane. Man vergleiche die charakteristische Stelle in der „Sandgräfin“ S. 19 (Teil A S. 141/142 abgedruckt). Auch „die drei Getreuen“ sind reich an solcher echten Heimatkunst. Frenssen hat es, wenigstens ursprünglich, mit seinem volkserzieherischen Berufe sehr ernst genommen. Das beweist eine lesenswerte Stelle in den „drei Getreuen“, wo Maria Landt zu Heim Heiderieter sagt: „Wenn alte, verschüttete Goldbergwerke in einem Volke wieder aufgedeckt werden, oder wenn neue, starke Gedanken ins Volk geworfen werden, das kommt alles von Gott. Und kommt es, dann kommt es stärker und stärker, wie Frühlingswind, und man kann es nicht aufhalten. Die Alten binden Tücher um ihre Ohren und sagen, sie mögen es nicht hören, die Kinder kriechen in den Winkel und sagen: sie fürchten sich; aber der Wind braust weiter. Wir aber, die wir das Feuer in uns haben, müssen schon jetzt blanke Augen haben, freundlich sein, helfen, jeder wie er kann. Wenn einer es kann und hat von Gott die Gabe, so muß er dem Volke erzählen von dem starken, frischen Wind, der nah ist, dessen Säusen wir schon hören, von Gottes großer, stiller Arbeit, die ringsum anhebt.

Er muß seine Seele mit Glauben füllen und seine Feder in Hoffnung tauchen und muß ihnen von der neuen Liebe Gottes erzählen, die durchs Land geht. Er muß aus dem Volke fürs Volk reden, von ihrer Not und Last, von ihrem Streben und Irren, ihrem Mut und ihrem Weinen. Davon muß er erzählen, und seine Augen müssen glänzen von Liebe und Freude. Wie aufgerichtete Feuerzeichen muß dastehen, was er schreibt, daß die Leute es weit sehen und sich vielleicht danach richten und eher den Weg finden, der hineinführt in eine neue Zeit.“

Unterrichtliche Werte besonders in Lebensweisheit und der Volkskunde hat Paul Sommer S. 97 lichtvoll gezeigt.

## Klara Diebig.

Sie ist die Erbin des Naturalismus, dem sie ihre scharfe Beobachtungsgabe und ihre männlich-kraftige, oft derb-brutale Darstellungsweise verdankt. Ihre Romane eignen sich im allgemeinen nicht für unsere Jugend. Nur zwei Romane können wegen ihres kulturhistorischen Gehaltes mit Nutzen gelesen werden: „Die Wacht am Rhein“ (1902) und der Ostmarkenroman „Das schlafende Heer“ (1904).

Im Roman

### „Die Wacht am Rhein“

behandelt Diebig die Endosmose zwischen Rheinland und Preußen im 19. Jahrhundert an dem Lebensgeschick der Familie des märkischen Feldwebels Rinke, der in Düsseldorf in preußischen Diensten steht und sich mit einer Rheinländerin verheiratet. Im Hintergrunde spielen sich die großen geschichtlichen Ereignisse ab: die Befreiungskriege, die Revolution 1848 und die Kriege 1866 und 1870/71. Die Kontrastierung zwischen Preußen und Rheinländern ist sehr wirksam. Ein scheinbar unüberbrückbarer Gegensatz zieht sich durch die Bürgerschaft Düsseldorfs und die Familie Rinkes hindurch.

Die Annäherung vollzieht sich allmählich in drei Zeitabschnitten:

1. Die alten Düsseldorfer (Zillges) wissen noch von der napoleonischen Zeit, den Wohltaten der französischen Herrschaft zu

erzählen. Sie sind franzosenfreundlich und darum den Preußen feind. Rinke, erwachsen in echt preußischer Tradition, gestählt durch die Befreiungskriege, ganz preußische Pflichterfüllung, haßt das leichtlebige rheinische Volk. Die Gegensätze spitzen sich zu: zu der allgemeinen politischen Unruhe der vierziger Jahre trat der Gegensatz zwischen Militär und Bürgern, sodaß es

2. zu Barrikadenkämpfen am 9. und 10. Mai 1848 kam. Rinkes Sohn ist als Rebell und Königsverächter unter den Kämpfern... Das erträgt der pflichttreue Soldat nicht; er sucht in den Straßenkämpfen den Tod.

3. Die großen Kriege von 1866 und 70/71 bringen endlich eine Versöhnung und Verschmelzung. Die Ereignisse von 1866 liegen vor dem 3. Teile des Romans. In diesem Kriege hat Ferdinand Rinke, des Feldwebels Sohn, ein Bein verloren. Den Krieg von 70/71 erleben wir mit: Ein Enkel Rinkes, Wilhelm, Sohn seiner Tochter Josefina, zieht mit in den Krieg, wird verwundet und von seiner Mutter im Lazarett gepflegt.

Besonders wegen dieses letzten Abschnittes, der die begeisterte Stimmung jener großen Zeit in wunderbarer Weise uns spüren läßt, möchte ich den Roman lesen lassen. Bedenklicher scheint mir die Lektüre des Ostmarkenromans

### „Das schlafende Heer“,

A.: Berlin (Fleischel).

weil er den großen Nationalitätentkampf zwischen Polen und Deutschen von einem einseitigen Gesichtspunkte aus betrachtet. Bartels nennt sogar die Darstellung unobjektiv, andere Kenner des Ostens rühmen gerade die Porträttreue. Man müßte m. E. doch manches im Romane mit einem Fragezeichen versehen. Sonst ist allerdings gerade dieses Werk außerordentlich lehrreich. Führt es doch in ein großes Zeitproblem ein und bahnt das Verständnis für die großen Aufgaben und Opfer unseres Volkstums in den Ostmarken an. Die Lektüre müßte in erster Linie darauf hinzielen, die Personen zu gruppieren und in Beziehung zueinander und zur Idee zu setzen. Wie kommt es, daß das Deutschtum nicht zum Siege gelangt? Das ist dann der Kernpunkt der Untersuchung.

Es ergibt sich im wesentlichen folgende Gruppierung:

Deutschtum:

- |                  |   |                  |
|------------------|---|------------------|
| 1. Bräuer        | (sie sind aus dem Rheinland von         | } sie lieben als |
| und              | der Ansiedlungskommission geschickt;    |                  |
| Frau Kettche     | ihr Ziel ist, Geld zu verdienen         | } Fremde den     |
|                  | [S. 175]),                              |                  |
| 2. Landrat       | („tolerant“ [S. 189], will es nicht mit | } Boden nicht.   |
|                  | der Gesellschaft verderben),            |                  |
| 3. Kestner       | (aus egoistischen Gründen [S. 116]      | } die „Stützen   |
|                  | mit den Deutschen unzufrieden),         |                  |
| 4. v. Doleſchall | (übereifriger Nationalist, verletzt die | } der Ostmark“   |
|                  | Polen und wird von Deutschen an-        |                  |
|                  | gefeindet.)                             | } sind nicht     |
|                  |   | } einig.         |

Die Polen.

- |                    |                      |                                       |   |                |
|--------------------|----------------------|---------------------------------------|---|----------------|
| Polnisches<br>Volk | {                    | (sein rohes, herrisches               | } | Das polnische  |
|                    |                      | Gebaren gegen Nie-                    |   |                |
|                    | Förster Frelifowski  | dere S. 137; sein knech-              |   | Volk ist, weil |
|                    |                      | tisches Gewinsel gegen                |   | bodenständig,  |
|                    | Dudek, der polnische | (der von dem Polen-                   |   | viel zäher.    |
|                    | Schäfer,             | heere träumt S. 228;                  |   |                |
|                    |                      | daher der Titel!)                     |   |                |
| Bürger             | {                    | Arzt Molinski,                        | } | Nationali-     |
|                    |                      | Probst Stachowiak,                    |   |                |
|                    | Vikar Gorka          | (schüren den Deutschen                |   | tätentämpfe    |
|                    |                      | haß. Religions- und                   |   | werden ge-     |
|                    |                      | Schulprobleme der Ost-                |   | schürt durch   |
|                    |                      | mark.)                                |   | religiöse      |
|                    |                      |                                       |   | Gegenätze      |
| Adel               | Garczynki            | (von der Ansiedlungskommission bevor- |   |                |
|                    |                      | zugt und ausgezeichnet.)              |   |                |

Im Mittelpunkt des Romans steht Hanns-Martin von Doleſchall, der in nationalem Eifer und edelster Absicht gegen eine Übermacht ankämpft, in der Verzweiflung Fehler über Fehler macht und schließlich, auch von den Deutschen verlassen, im Kampfe erliegt.

## IV. Neue Wege: Rückkehr zur Romanik.

Eine überraschende Ähnlichkeit im Problem zeigt

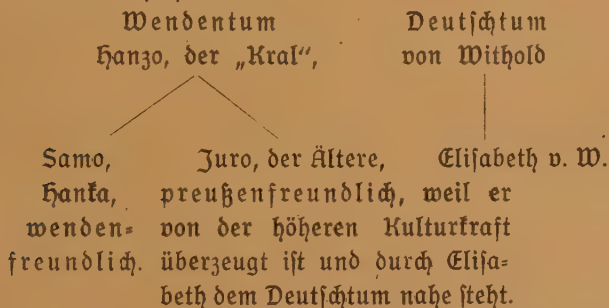
**P. Keller,**

**Die alte Krone.**

### 1. Stoff.

Der Roman behandelt den kulturgeschichtlichen Gegensatz zwischen Preußen und Wenden. Die geschichtlichen Ereignisse von der Vorgeschichte Böhmens an bis 1866 sind hier kurz berührt. Der besondere Reiz liegt in der Schilderung altwendischer Sitten und Bräuche; in bunten Bildern ziehen vorüber Volksbräuche wie die Spinnstube (S. 224), Verlobung (S. 227), Hochzeit (S. 265), Totensamen, Bestattung (S. 94); wir hören von wendischen Sagen, so von Heren (S. 220), vom Kral und der alten Krone, vom wendischen Aberglauben des Besprechens (S. 133), Kartenlegens (S. 136), von wendischen Sprichwörtern (S. 154).

### 2. Die Komposition.



Das Wendentum, als schwächerer Kulturfaktor, wird vom Deutschtum allmählich ganz aufgesogen. Nicht mit Gewalt vollzieht sich der Assimilationsprozeß, sondern in Liebe, denn „Nationalität ist Liebe, und die kann nicht erzwungen werden“.

3. Der Ausgang ist befriedigender als bei Viebig; die Darstellung weicher, sanfter, echt romantisch, wenn auch die Charakteristik der Personen bei Viebig plastischer ist.

**Rudolf Hans Bartsch.**

A. und E.: Josef M. Weißberg, Rudolf Hans Bartsch, Zwölf aus der Steiermark. (F.S.), Epz. und Wien 1910. Alfred Nathansky, Novellen vom Rudolf Hans Bartsch. (N.D.) Wien (Manz) 1911.



Aus der Heimatkunst ist auch einer unserer gefeiertsten Erzähler der Gegenwart, der freilich maßlos überschätzte Steiermärker Rudolf Hans Bartsch, hervorgegangen. Sein erstes, von ihm noch nicht übertroffenes Werk, „Zwölf aus der Steiermark“ (1905 im „März“ erschienen und 1907 mit der Jahreszahl 1908 bei L. Staaßmann in Buchform herausgegeben) stellte ihn mit einem Schlage in die erste Reihe unter den deutschen Erzählern. Er mußte beachtet werden; denn sowohl die Art der Komposition und die Sprache, wie der behandelte aktuelle Stoff mußten Aufsehen erregen. Auch die Hineinbeziehung der Tagesereignisse und die geistvolle Erörterung der Zeitprobleme reizten die Lesermwelt. Es verlohnt sich, seine Neuerung einmal sachlich zu prüfen und ohne Voreingenommenheit zu bewerten. Unserer Jugend können wir nur die Werke in obigen gekürzten Ausgaben in die Hände geben; sie sind auch wirklich zu empfehlen, da sie vorzügliche Einführungen bringen.

### **Zwölf aus der Steiermark.**

#### **1. Stoff.**

Zeitprobleme über Natur, Politik, Kunst, Rassenstheorie und Kosmopolitismus, vegetarische Ernährung und Feuerbestattung, Verstandes- und Ahnungsmusik, Kunst für die Massen und die Auserlesenen, autoritative und demokratische Regierungssysteme usw. Eine eigentliche Handlung fehlt: es wird berichtet von einem Verein der Glücksucher, zu dem sich 12 durch Jugend und Heimat verbundene Grazer vereinigen.

#### **2. Gestaltung.**

1. Idee. „Sie (Graz), die grüne, die baumrauschende, die vor allen großen Städten naturbeseelte, blieb ihnen Göttin, Geliebte und Kind. Sie ist auch die Heldin dieser Geschichte ohne Helden gewesen, von der jedes Blatt ein Votivgeschenk der Erinnerung und des Heimwehs nach ihr ist.“

2. Äußere Form. Der Roman scheint ganz formlos zu sein und in den Bahnen des Naturalismus zu wandeln, der nur Ausschnitte aus dem Leben, keine Kompositionen will. In allem Ernste hat man geglaubt, den von Gutzkow ausgebildeten Roman des Nebeneinander hier vor sich zu haben. Auf den ersten Blick wird das

durch mancherlei bestätigt: es fehlt ein eigentlicher Mittelpunkt (Held), eine Entwicklung, ja der ganze Roman scheint nur aus Episoden zu bestehen, da die Lebensschicksale der einzelnen Personen beliebig eingeschaltet und wieder ausgeschieden werden. Aber das ist doch ein großer Irrtum; es liegt schlechterdings eine geradezu bewundernswert ausgeflügelte (aber darum noch nicht nachahmenswerte) Technik in dem Roman, die uns erst aufgeht bei folgender Gruppierung:

Ziel: „Das Glück.“

Dies suchen drei Gruppen auf verschiedenen Wegen zu erreichen, und zwar in

	Natur:	Staat:	Kunst:
idealistische Figuren.	Helbig (religiöse Naturphilosophie „Panthéismus“).	Wigram (Er sucht einen idealen Zukunftstaat, i. dem die Menschheit körperl. u. geistig gesund und glücklich ist [3. T. sieht er im Deutschtum ihn erreicht]).	Kantilener (Menschenbeglückung, sozial gerichtete Kunst für das Volk).
	Vollrath (altruistisch: körperl. Gesundung der Menschheit).	gefund und glücklich ist [3. T. sieht er im Deutschtum ihn erreicht]).	Bohnstod (als ausübender Künstler). [Frau von Karminell lebt die Kunst rein natürlich; ästhetischer Genuß].
	Petelin (naturgemäßes Leben = ethisch vertieft als Theosophie).	Semljarsitch (Vermischung [Endomose] slav. Zähigkeit und deutscher Kultur).	W'Brien (sucht künstlerisch Stimmung, um sich ästhetischen Genuß zu verschaffen).
	Liesegang (naturgemäße Lebensweise, eigene Gesundheit, [Vegetarianer]).	Arbold („deutsches“ Athletentum, Kraftproß).	Zimbal (Statist der Kunst).
parodistische	Scheggli (Naturgenuß: Essen und Trinken).		

Ihr Nährboden und gemeinsamer Untergrund ist Graz.

In jeder Gruppe finden sich drei Schattierungen: parodistische Figuren, Durchschnittsmenschen und Idealisten, ferner zwei Spielarten: Egoisten und Altruisten. Die Ideen werden allmählich von den Schläden befreit und vervollkommen sich; die egoistischen er-

weisen sich als nicht lebenskräftig, aber auch die idealistischen Pläne bewähren sich erst in gewissen Mischungen mit anderen. So kommt es, daß der Lebensfaden der einzelnen Personen gekappt wird, wenn sie nämlich ihre Unfähigkeit, ihre Ideen durchzusetzen, erwiesen haben und damit für das Thema ausscheiden. Wigram und Kantilener kommen dem „Glück“ am nächsten durch die Aufnahme und den Austausch mit anderen Ideen. (Vgl. Resultat S. 141, am Ende des Romans.)

Die Technik der Erzählung erinnert an den Bau der Pyramide: Die Basis ist Graz, die drei Seitenflächen werden durch die naturphilosophische, politische, ästhetische Gruppe gebildet, in der Weise, daß jede Figur einen Baustein darin darstellt. Die Spitze („das Glück“) ist aus diesen Bestandteilen zu konstruieren, sie ist nicht ausgebaut. Die Form ist hier keine Spielerei, sondern Ausdruck künstlerischer Notwendigkeit. Denn dieses Nebeneinander beleuchtet erst wirksam die Ideen; ferner finden alle möglichen Gruppierungen auch zwischen den drei Gruppen untereinander wieder statt, und zu anderen Zusammenstellungen wird die Phantasie des Lesers angeregt, sodaß der Roman außerordentlich reich an Ideen ist. Diese Form dient also der vielseitigen Beleuchtung der Ideen und der Kombination. Mit Recht fehlt die Lösung, der Abschluß. Denn in der Natur des gestellten Problems, dem subjektiven Charakter des Begriffes „Glück“, liegt die theoretische Unlösbarkeit. Jede Gruppe kann nur für sich die Frage der Lösung nahe bringen; uns ist, soweit das überhaupt möglich ist, die Anregung zu eigener Lösung gegeben. Mir fällt auf, daß philosophische Kunstwerke schon vor Bartsch diese Komposition kannten: ich nenne hier Platons Euthyphron und Hebbels Herodes und Mariamne. Beide Dichter (so darf ich wohl auch Plato nennen) versuchen Probleme anzuschneiden, lösen sie aber nicht: Plato das Problem der Frömmigkeit, Hebbel die Frage nach der Innerlichkeit der Ehe. Von verschiedenen Seiten aus wird dem Ziele zugestrebt, das Ziel selbst aber wird nur aus der Ferne gezeigt. Wo es sich um Klärung von Ideen handelt, dürfte diese Form also wohl zweckmäßig sein.

#### Allgemeines über Romanteknik.

Noch drei andere Formen hat die Romanteknik ausgebildet: Die kunstlose des „Nebeneinander“, die architektonische oder „Gleich-

gewichtstechnik“ und die durch den Naturalismus neu belebte „Entwicklungstechnik“.

1. Der Roman des Nebeneinander. Von Gutzkow ausgebildet und vom Naturalismus (Zola) bevorzugt. Man will die Wirklichkeit, Natürlichkeit und Vielgestaltigkeit des Lebens auf diese Weise fixieren. (Die Erzählung gibt einen Ausschnitt aus dem Leben.)

2. In der „Gleichgewichtstechnik“ ersinnt der Künstler mit dem Scharfsinne eines Mathematikers und dem Phantasie reichthum des Architekten Figur und Gegenfigur, verteilt Licht und Schatten, Druck und Gegendruck. Beispiele: Freytags „Soll und Haben“, Schillersche Dramen (idealistische und parodistische Figuren, Tragik und Komik), Horaz' Oden u. der Periodenbau der antiken Rhetorik. Zweck: einen Charakter oder eine Idee durch die verschiedenartigsten Figuren zu beleuchten und durch Harmonie der Form ästhetisches Wohlgefallen zu erregen.

3. In der „Entwicklungstechnik“ blühen aus einem Keime tausend Formen, aus der Einheit erwächst die Vielheit. Beispiele: der biographische Roman (Kellers „Grüner Heinrich“). Sie ermöglicht in besonderem Maße die Entwicklung eines psychologischen Problems, da sie innere Zusammenhänge aufdeckt. Eine besondere Erscheinungsform ist die atektonische Form (musikalische) der Romantik.

4. In gewissem Sinne eine Vereinigung erstrebt Bartsch mit seinem „Pyramidenbau“. Diese Technik dient, wie oben gezeigt, philosophischen Erörterungen, eignet sich aber für epische Handlungen gar nicht, da sie die Einheit der Handlung zerstört. Sie ist also für den Roman unbrauchbar.

### Einige Ideen der Erzählung.

Nicht wegen der Technik, die ich zwar bewundere, aber für keinen Gewinn halte, empfehle ich die Erzählung für den deutschen Unterricht, sondern wegen der geistreichen Ideen und der eigenartigen Sprachschöpfungen.

Einige der anregenden Gedankengänge setze ich als Probe hierher, um zu einer Lektüre anzuregen.

1. Thema: Natur.



Man beachte die reizenden Naturschilderungen aus Steiermark, die an die Kunst seines Landsmannes Rosegger erinnern.

„In jener naturzurückverlorenen Stadt der Gärten, welche die eigentliche Heldin dieser Geschichte ist, bedeuten die Jahreszeiten neunmal mehr als in steinernen Städten und dreimal mehr als auf dem Lande, wo wenige sie beobachten.

In Graz wird das Herantasten des Frühjahres, das volle, reiche Rauschen des Sommers von tausend feinfühligen Menschen mit der Innigkeit beobachtet, wie sonst nur Nachgeborene den Werdegang eines Genies verfolgen. Ein Schritt vor die Türe, und die täglich gesehene Baumwand schaut den, der sie liebt, mit immer neuen Gesichtszügen an; die Wiesenflächen antworten freudig und verweint dem Himmelsauge, der greise Hochwald wacht blühesfordernd zu den Wolken empor, und das entsetzte Gewitterkämpfen der Bäume braust dem Wanderer bis ins Zimmer nach.

So lebten sie in der naturumarmten, der grünträumenden Stadt. Keine ist mehr wie sie.

Stets ist dort der Herbst ein Ereignis. Nicht bloß, weil er, wie in anderen Städten, seine Früchte über alle Märkte schüttet, nein.

Da greift im August eine goldfarbene Hand gespenstig aus einem Kastanienbaum heraus, oder eines Morgens lächelt eine wilde Rebenranke ihr wehmütig liches Rot. „Da ist er schon“, sagen die Leute. Hierhin setzt er sich und dorthin, der Herbst. Und alles wird von den langsam wandelnden Menschen kopfnickend bemerkt und mit der würdigen Wichtigkeit besprochen, welche solchen wehmütigen Kalenderblättern des Lebens gebührt. Denn nur dreißig, nur fünfzig, nur siebenzig solcher Blätter sind uns beschied, mit Gedanken voller Innigkeit sollen wir das Bilderbuch Gottes betrachten, das uns so schnell, so jähe vor den wünschenden Augen zugeschlagen wird!

Das erstemal, stets im August, ruft der Herbst von den rauhen Waldbergen des Nordens ins Land: „Bald komme ich!“ Sein Ruf fährt im Sturm mit herbem Duft, mit Berggreifluft grollend in die schönen Gärten, und Laub und Vogel fliegen auf, wenn rauschend die Bäume sich biegen... Aber dann weht von Süden aus dem Sonnenlande der Reben das milde, heilandlächelnde: Nein, o nein. Noch nicht! Freut euch von neuem!



Und die Gärten leuchten überirdisch in Pracht und Sonnenschein, schwere Wagen führen die Früchte des Sommers: die Kornmandeln stehen in Reihen auf den straffblonden Feldern, geduckt wie knieende Dankbeter.

Alle Seelen aber sind weit geöffnet wie Tore der Scheuern, um einzulassen, was an Segen noch einkehren will."

Man beachte die intime Beziehung zum menschlichen Leben in diesen Naturbildern. Auch in folgendem: „Die Bäume standen in verzauberter Stille, und nur die Amseln jagten sich im braunen Blätterschlachtfeld des Vorjahres schäfernd und raschelnd; es schoß abermals die Liebe in die Natur ein. Feierlich und mild war der Tag, und seine sanfte, ernste Bestimmtheit erfüllte die willig offene Seele des Wanderers" (Wigram).

Steiermarks paradiesische Schönheit ersteht bei folgender Schilderung: „Wer die unermessliche Hügelweite liebt, wo von jeder dieser sanften Höhen die ganze Erde ihm gehört, wer ruhend und eindringlich schauen kann, der sei unser Gast! Weiße Kirchlein, schön gemischte hohe Wälder an der Mitternachtsseite, satte, fast blaugrüne Rebenlauben gegen Süden, freundlich umhergewürfelte Häuschen, bunte Blumengärten, der Mais, die Edelkastanien! O, was für ein Gottessegensland."

Die Natur regt hier den Menschen in verschiedenster, aufdringlicher Weise an, sodaß in Graz alle möglichen Naturfreunde sich zusammenfinden. „Die (Theosophen) haben in Graz einen großen Gottsucherverein . . . Und der Trieb nach dem reinen Urmenschentum geht in dieser sonderbaren Stadt noch häufiger um als der zur Theosophie. Von Hygiene, Abstinenz, Luft, Sonne, Wasser, ethischem neuem Menschentum und Abtötung des Fleisches bis zum Nierenbraten herunter geht hier viel die Rede." Damit konstruiert Bartsch selbst die erste Gruppe und charakterisiert die einzelnen Rollen von Helbig bis Schegg, „dem schreckhaften steirischen Fresser". Helbig erinnert übrigens sehr stark an Goethes Werther.

## 2. Nationalitäten- und Staatsproblem.

Hier in Graz berühren sich die germanische und die slawische Rasse und führen erbitterte Kämpfe. Daß das Deutschtum die slawische Kraft in sich aufsaugt, ist die Überzeugung aller, auch des Semljaritsch schließlich, der das Vergebliche eines Kampfes einsieht. Am

tiefften steht Arbold. „Er wollte Kämpfer für die Kraft, Gesundheit und Herrschaft des deutschen Volkstums werden. Von seinem Standpunkt aus betrachtet als Turn- und Fechtlehrer.“ Helbig belehrt ihn über den natürlichen Vermischungsprozeß, den er treffend Endosmose nennt. „Wir Deutsche und Slawen verbrauchen die beste Kraft, die man sich wünschen kann, im Kampfe gegeneinander, und das ist ganz gut. Wozu ist sonst die Kraft nütze? Wen freut sie? Solange nur der deutsche Geist, der deutsche Gedanke und die Kultur leuchtet, solange es deutsche Bürger gibt, deren Herzen damit gefüllt sind, so lange sind wir ja doch die Übermächtigen . . . Der deutsche Bauer germanisiert nicht mehr den slawischen; o nein. Aber der deutsche Dichter und Denker füllt die besten Slawenkräfte mit deutschen Gedanken, sodaß sie kaum mehr das bißchen Sprache haben, das sie von uns scheidet. Sooft sich unser slawischer Freund zur Größe erheben will, — er muß stets ein deutsches Buch ergreifen oder deutsche Musik hören. Sooft er einsam des eigenen Geistes sich freuen will, — er muß auf den Grundlagen deutscher Denker weiterbauen. Es ist geradezu ein Kriterium für die edle Natur des Fremdsprachigen aus kulturarmer Nation, daß er, wenngleich mit Zorn und Scham, unwiderstehlich in die gewaltige Begriffswelt des tiefangelegten Nachbarvolkes gezogen wird.“

Recht treffend ist die Charakteristik des Deutschen. „Mir scheint es als das Eigenartigste und vielleicht wahrhaft Große am Deutschen, daß er an sein Volkstum wenig denkt. Als Sachse ist er Engländer, als Langobarde Italiener, als Westgote Spanier, als Franke Franzose geworden. Ist es nicht das stolzeste Wunder, daß unser Volk zum heiligen Samenbehältnis aller Nationen ausersehen war? Wenn die Welt ausstürbe bis auf ein Volk, keines vermöchte sie so bunt und vielfach wieder zu bevölkern wie das deutsche. Alle anderen würden den großen, mechanischen Bienenstaat gründen; der Deutsche nur erzeugte die kämpfende, parteiungsfrohe Welt, in der zu schlagen, zu hassen und zu herrschen Ihnen, Freund Arbold, so viel Lust macht. Der ewige Hader dieses Volkes beweist nur seine überschäumende Innenkraft.“

„Wie die Seele des Genies war jene des deutschen Volkes von je. Niemals einig mit sich, stets neubildend, stets kämpfezerissen, stets im Sturme das Gleichgewicht suchend. Unser Volk ist wie jenes

von Babel, immer bereit, hundertzünftig nach allen Seiten auseinander zu gehen und die Erde zu besiedeln, weil seine Seele wie die Weltseele ist, voll tausendfältiger Möglichkeiten.“

„Kein Kaiser muß so groß sein wie jener, welcher diese Volksseele leiten soll; in ihm muß wahrlich das Göttliche sein, welches ist: Allverständnis.“ Reizvoll sind Wigrams Weltverbesserungs-ideen, wenn sie auch gelegentlich sehr überspannt sind. Auch die sozialen Ideen regen zum Nachdenken an, so über Arbeiterwohnung (S. 62), Genossenschaftswesen und Organisation des Handwerks (S. 79).

### 3. Kunst.

Recht in seinem Element ist Bartsch bei der Erörterung ästhetischer Fragen. Auch hierfür ist Graz der richtige Boden. „Es sind viele Menschen dort“, sagt er in Elisabeth Kött (S. 49), „die ihre letzten Tage im Ruhestand genießen und Zeit, Zeit haben. Sie leben nun nach einem durchtäuschten Leben für das holdere Trugleben, die Kunst. Und in Graz ist die wilde, gärende Jugend der frischen Alpenländer, es sind in zwei Hochschulen auch die leidenschaftlichen Kinder des Südens, Italiener und Slawen, dabei. Die einen Menschen in dieser Stadt besitzen also das volle, trugreiche, harte, alle Kräfte aufzehrende Leben noch nicht als Stoff ihrer Hände, die andern nicht mehr. Da ist denn die Kunst Herrin über viele freie Zeit und viele freie Gemüter.“ So ist in Graz „die Musik eine der Hausgottheiten in allen Ständen“ (Zwölf aus der Steiermark). Für den Kunstverständigen reizvoll sind seine Erörterungen über Verstandes- und Ahnungsmusik (S. 57), Bedeutung einer ästhetischen Weltanschauung (S. 11), Stimmungswirkungen abgestimmter Räume (Rheingoldzimmer der Frau v. Karminell S. 51). Hier ist, wie die geistvollen Analysen der Ballade Edward und der Tragödie Macbeth in „Elisabeth Kött“ es beweisen, der Schriftsteller so recht zu Hause.

### Die Sprache.

Bartsch' Sprache ist bald voller Pracht und vollen Prunkes, bald von idyllischer Einfachheit. Er handhabt die Sprache mit Meisterschaft, indem er immer wieder Wörter neu- und umprägt. Es ist da nicht alles Gold, manche Wortungeheuer begegnen einem

beim Lesen; aber er hebt doch viele Schätze aus der Tiefe. Bewundernswert sind die phantasiereichen Bilder. Ich gebe aus unserer Erzählung in bunter Folge eine Sammlung: wolkenumdroht, gartengeschmückt, schönheitsverständigen, frühlingmahnend, bescheidenhäbig, märzlaus, original-gedankengräberisch, schröterbreit, Sonnenkanon, Abendharmonie, Naturmenschtum, bangherzig, verdauungsfroh, gottesnaher Morgenspaziergang, stimmungsreicher Philosoph, eigengedanklicher Mensch, Feigenbäume sind sonnenbebrütet, wetterleuchtende Gedanken, lichtfarbige Frau, Menschenpalmsontagsfroh, weitatmende Unbefangenheit, Ihre Haare — bronzeb blond, freundlich umhergewürfelte Häuschen, Rakete — goldschwänzig in die Luft stieg, Inselhaftigkeit ihrer Gemeinde, der hellläugige, blondflaumhafte Kantilener, der feine, durchnerote Helbig, tote Nachmittagssonne; Nutznechtung der Menschenseele, herzheißes slawisches Blut, parteiungsfrohe Welt, Kraftmeierdruck seiner Hand, Weltengleichgültigkeit Helbigs, erbärmliche Nutzvernunft, goldenes Gleichgewicht, bodenfester Vollrath, Drolligkeitsbedürfnis einer klugen Frau, in seinem Turn- und Fußballherzen, der südenwehende Frühling, andachtsdurchschauert, ernstschweigende Wälder, mit hineinwühlender Selbstpein, das baumrauschende Schönbrunn, fernsichtreich, kinderlose Palaststraßen, glattrasierte Zurückhaltung, steiffragene Würde, der kleine, pußsüchtige Stadtpark, das rebenträumende Grinzing, Naturversunkenheit, deutschvolkischer Spektakel, nebenachen-hauptsächlicher Jean Paul, breitbehaglicher Gottfried Keller, der durchgearbeitete Vernunftstil der Sprache, im braunen Blätterschlachtfeld, gedankenheiße Tage, Graz, die naturzurückverlorene Stadt der Gärten, naturumarmte, grünträumende Stadt, wehmütig lichtiges Rot, berührungsscheue Naturen, farbenbrennende Allee, erinnerungsbang, vorüberlächelnde Sonnenblauheit, die düsterbrauigen Wolken. —

Die österreichische (Grazer und Wiener) Heimatkunst vertreten ferner Wilhelm Fischer in Graz und Emil Ertl in ihren Werken.

Fischer, Grazer Novellen 1898.

„ Freude am Licht 1902.

„ Hans Heinzlin 1905.

Fischer, Sonnenopfer 1908.

„ Der Traum vom Golde 1911.

„ Aus der Tiefe 1913.



Vgl. Franz Wastian, W. F. Der Grazer Stadtpoet. München u. Lpz. (Gg. Müller) o. J. [1911]. — N. D. (Wastian).

Ertl, Ein Volk an der Arbeit:

Die Leute vom blauen Gugußshaus 1906.

Freiheit, die ich meine 1909.

Auf der Wegwacht 1911. (Verlag Staaßmann.)

Vgl. Alfred Walheim, E. E. Sein Leben u. f. Werke. Lpz. (Staaßmann) 1912. N. D. (Brandt) Drei Novellen. 1912.

## C. Das Drama des 19. Jahrhunderts.

E.: Georg Wittowski, Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts<sup>3</sup>, Lpz. (Teubner) 1910 (Aus Natur und Geisteswelt 51). Heinrich Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels, Oldenburg 1902. S. Friedmann, Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts und seine Hauptvertreter. Lpz. (Seemann) 1902. 2 Bde. (Nützliche Inhaltsangaben.) F. Arnold, Das moderne Drama<sup>2</sup>, Straßburg (Trübner) 1911. R. Petsch, Deutsche Dramaturgie von Lessing bis Hebbel. München (G. Müller u. E. Kentsch) 1912. Otto F. Jahn, Schuldramen in analytischer Übersicht. Bd. 2. Leipzig (Frenztag) 1916. Melitz, Führer durch das Schauspiel der Gegenwart. Globus-Verlag 1920. Julius Bab, Neue Wege zum Drama (1905—10). Der Wille zum Drama (1911—1918). Beide Berlin (Westerhelfd).

### 1. Nachwirkung des Klassizismus und die Romantik.

Man rechnet den ersten großen Dramatiker der nachgoethischen Zeit, Heinrich v. Kleist, gewöhnlich zu den Dichtern der romantischen Schule. Persönliche Beziehungen zu den Häuption dieser Schule wie die Anlehnung an ihre dichterische Technik und die Neigung zur „Nachtseite der Natur“ scheinen das zu rechtfertigen. Und doch ist diese Annahme falsch; Kleist konnte erst dadurch Schöpfer des Dramas werden, daß er das Romantische in sich überwand (Petsch). Das beweist zunächst folgende Erwägung.

Die Romantiker haben kein einziges Drama von bleibendem Werte geschaffen. Das lag vor allem an ihrer Lehre vom unbefchränkten Subjektivismus. Goethe und Schiller haben tragische Konflikte in ihren Dramen herbeigeführt, indem sie die Helden mit ihren subjektiv berechtigten Forderungen an objektiv gültige Gesetze anstoßen und durch sie zu Grunde gehen ließen. Diese Konflikte konnten die Romantiker, da sie kein objektiv gültiges Sittengesetz über sich anerkennen, nicht gestalten. Sodann geht ihnen bei ihrer



Neigung zu Stimmungen, ihrer Abhängigkeit von äußeren Eindrücken und der Freude am Phantastischen und Tieffinnigen die Fähigkeit ab, sich zu konzentrieren und Handlungen, die sich aus starkem Wollen umsetzen, darzustellen. Folgerichtig kümmerten sich die Romantiker, die nur eine Stimmungskunst erstrebten, gar nicht um den Aufbau tragischer Konflikte und die exakte Linienführung, sondern um das Kolorit, d. h. die eigene Tönung des ganzen Dramas auf eine Stimmung. (Vgl. Tied in dem Vorberichte zu seinen Dramen.) Calderon und Shakespeare waren in dieser Beziehung ihre Vorbilder. Dem alles bezwingenden Zauber der Romantik, ihrer Stimmungskunst konnte sich auch das Drama der nachklassischen Zeit nicht entziehen. Daneben wirkte der Klassizismus hemmend auf das neue Drama ein und verhinderte eine natürliche Entwicklung.

Es war für die Entwicklung des Dramas im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts ein großes Unglück, daß Schillers Streben, in neuen Dichtungen das Drama einem Realismus zuzuführen, der das Schicksal des Menschen ausschließlich aus seinem Wollen ableitet, durch seinen frühen Tod ein Ende gesetzt wurde. Denn nun wurden für die Nachahmer alle die Dramen klassisch und für ein Drama großen Stils vorbildlich, in denen Schiller vergeblich zwei entgegengesetzte Kunst- und Weltanschauungen hat vereinigen wollen, die erschütternde Gewalt der griechischen Tragödie mit der Technik Shakespeares, den antiken Fatalismus mit der Forderung sittlicher Freiheit. Der gewaltigen Wirkung seiner Dramen, die auf dem erhabenen Idealismus, einer Verbindung von innerer Wahrheit, schöner Form und edler Volkstümlichkeit beruhen, haben sich auch die beiden einzigen Dramatiker dieses Zeitraums, Kleist und Grillparzer, nicht entziehen können. Aber sie sind nicht gedankenlose Nachahmer, sondern suchen wieder die Fühlung mit den Forderungen der Zeit und erstreben eine realistische Kunst.

## Heinrich v. Kleist.

### Prinz Friedrich von Homburg.

A.: R. 178. L.H.B. 240—245. Hendel 127.

E.: O. F. Walzel, Deutsche Romantik<sup>4</sup>, Ep3. (Teubner) 1918 (Aus Natur und Geisteswelt 232 u. 233). Otto Brahm, H. v. Kl. Berlin 1884. Hein-

rich Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels, I. Bd. Oldenburg u. Lpz. (Schulze) 1902, S. 469—542. Robert Petſch, Heinrich von Kleiſt, Prinz Friedrich von Homburg, Lpz. u. Berlin (Teubner) 1903 (D.D. Bd. 7). Hermann Gilow, „Die Grundgedanken in Heinrich von Kleiſts Prinz von Homburg“ (Progr. des Königl. Gym. zu Berlin 1893). Friedrich Hebbel, Der Prinz von Homburg oder die Schlacht bei Sehrbellin (in Geſ. W. XI).

## I. Das Kunstwerk an ſich.

1. Der Stoff. Die Erzählung von einer Inſubordination des Prinzen in der Schlacht bei Sehrbellin 1675 und der Begnadigung durch den Kurfürſten iſt eine Legende, die ſich ſchon früh um die geſchichtlichen Ereigniſſe ſchlang.

Hiſtoriſch nachweisbar iſt nur, daß der Prinz, der übrigens dem Kurfürſten völlig nebengeordnet war, beim Angriffe nur ſeinem Kopf folgte, einer Gegenordre des Kurfürſten aus dem Wege zu gehen ſuchte und auch die völlige Vernichtung des Feindes nicht erreichte. Das beweist ein Brief an ſeine Gemahlin aus dem Feldlager bei Ser-Berlin vom 19. Juni 1675, der folgende Stelle enthält: „Ich ſage nun Ew. Liebden hiermit, das ich geſter morgen mit einichen tauſend Mann in die advanguart commandiret geweſen, auf des Feindtes contenance achtung zu haben, da ich denn des Morgens gegen 6 Uhr des Feindtes ganzer armée anſichtig wurde, der ich dann ſo nahe ging, daß er ſich mußte in ein Scharmügel einlaſſen, dadurch ihn ſo lange aufhielte, bis mir Ihro Druchlaucht der Kurfürſt mit ſeiner ganzen Cavallerie zu Hülfe kam. Sobalten ich des Kurfürſten Ankunft verſichert war, war mir bang, ich möchte wieder andre ordre bekommen, und fing ein hartes Treffen mit ſeinen Vortroppen an, da mir denn Dörffling ſofort mit einichen Regimentern ſecundierte, da ging es recht luſtig ein Stunde 4 oder 5 zu, bis endlichen nach langem Gefechte die Feinde weichen mußten . . .“

Hiermit verband ſich in der Phantaſie des Volkes die ebenfalls geſchichtlich beglaubigte Tatſache einer Differenz zwiſchen dem Prinzen und dem Kurfürſten, die ſich aber auf die Entſchädigungsfrage für das tätige Eingreifen bezog. Vgl. Brief ſeiner Schwägerin: „Dem redlichen Landgrafen iſt nicht eins gedankt von dem, das er bei Sehrbellin getan; alſo geht es in der Welt, die Pferde, die den Hafer verdienen, bekommen am wenigſten.“ Petſch

vermutet, daß bei diesen Auseinandersetzungen Vorwürfe über einen zu schnellen Angriff des Prinzen gefallen sind, die dann aus der Umgebung des Fürsten ins Volk drangen und sich dort natürlich zäher festhielten als die Erinnerung an materielle Streitigkeiten. Jedenfalls berichtet schon Pöllnitz, der Freund Friedrichs des Großen, in seinen Memoiren und ebenso der König selbst in seinen „Mémoires pour tenir à l'histoire de la maison de Brandenbourg“ von einer Insubordination und Begnadigung. „Si je vous jugeais selon la rigueur des lois militaires, vous auriez mérité de perdre la vie; mais à Dieu ne plaise que je ternisse l'éclat d'un jour aussi heureux, en répandant le sang d'un prince, qui a été un des principaux instruments de ma victoire,“ sagt nach Friedrich II. Darstellung der Kurfürst zum Prinzen.

Einen direkten Anstoß zur dichterischen Gestaltung gab dem Dichter wohl ein im Jahre 1800 in Berlin ausgestelltes, Aufsehen erregendes Bild des Malers Kretschmar, welches die Begegnung der beiden Fürsten nach der Schlacht darstellte. Mit diesem Stoffe verband sich Kleists eigenes Erleben. Er schien ihm in typischer Form die Größe des monarchischen Gedankens, der sich ihm damals gerade als der Kern des preußischen Staatskörpers offenbarte, zu verkörpern und gab ihm willkommenen Anlaß, seiner Vaterlands-  
liebe Ausdruck zu geben; zugleich verhalf ihm die dichterische Gestaltung dieses Vorwurfes zur Klärung seines eigenen Innern, welches durch den Zwiespalt zwischen starkem Gefühlsdrang und vernunftgemäßem Handeln gequält war.

## 2. Die dichterische Gestaltung.

Das Problem lag für Kleist darin, die Gründe für eine Insubordination und eine Begnadigung aufzudecken, d. h. aus den Charakteren selbst und der besonderen Situation diese beiden Handlungen folgerichtig abzuleiten. Aus der ganzen Entwicklung aber sollte hervorleuchten als Seele, Idee: „Das Recht des lebendigen Staatsbewußtseins steht höher als der Eigenwille.“ Danach gestaltet er den Stoff in folgender Weise:

### Bau.

Exposition I, 1—4: Traum des Prinzen.	} Intellektuelle Ver- wirrung des Prinzen.
Erregendes Moment I, 5: Befehlsausgabe.	

Verwirrung (II, 1—III, 5): Seine Erfolge führen zur gefühlsmäßigen Verwirrung. (Konflikt mit den Grundgesetzen staatlicher Ordnung. Er sieht den Sinn der Todesstrafe nicht ein.)

Höhepunkt (III, 2—5): Die gefühlsmäßige Verwirrung führt zur sittlichen Verwirrung. (Er setzt alles daran, sein Leben zu retten, ohne zu fragen, „ob es rühmlich sei“.)

Entwirrung (IV, 1—V, 7): Allmähliche Wandlung zur intellektuellen Klarheit (Der Prinz kommt zu der Erkenntnis seiner Schuld) und zur sittlichen Festigkeit. (Er bietet den Tod freiwillig als Buße an.)

Lösung: Die Begnadigung (V, 9).

Für die Beantwortung der Kardinalfrage, ob der Kurfürst wirklich die Absicht gehabt habe, die Strafe zu vollziehen oder nur ein Erziehungsproblem an dem Prinzen zu lösen, vergleiche die lichtvolle Auseinandersetzung von Bulthaupt a. a. O. S. 526 ff. Gilow, a. a. O. S. 16 ff.

Für die erste Ansicht tritt ein Lüdemann ZDU. XXIII (Juniheft), für die letzte Gaudig, Wegweiser durch die klassischen Schuldramen, 4. Abt.; abschließend behandelt die Frage Kümmerl, Aus deutschen Schuldramen, ZDU. XXVI, 5. Heft (Mai), S. 326 ff.

## II. Das Kunstwerk als Spiegelbild des Dichters und der literarischen Bewegung.

Im seelischen Läuterungsprozeß des Prinzen, der aus der Verwirrung des Gefühls zur Klarheit geführt wird, liegt das Grundproblem Kleists: in Leben und Kunst aus der Verwirrung des Gefühls heraus zur Klarheit, zum Lichte zu gelangen. Walzel<sup>1)</sup> macht darauf aufmerksam, daß die Gefühlsverwirrung bei Kleist und seinen Helden durchweg auf der Unsicherheit beruht, in die der Mensch durch die unlösbare Frage: „Was ist Wahrheit?“ versetzt wird. Verstandesirrtümer werden zur Voraussetzung von sittlichen Krisen. So macht Sinnestäuschung die Schrockensteiner zu Mördern ihrer Kinder; Kohlhaas hat irrige Anschauungen von dem Begriff des Rechtes, Penthesilea glaubt irrtümlich, Achill besiegt zu haben, der Graf von Strahl meint, der Traum habe ihm in Kunigunde

<sup>1)</sup> a. a. O. S. 145.



seine künftige Braut gezeigt, Homburg wird durch die Ungewißheit, ob Sinnestäuschung oder wirkliches Erlebnis in der nächtlichen Krönung durch Natalie sich abgespielt hat, zu allen weiteren Verwicklungen getrieben. Hier spiegelt sich, wie Walzel überzeugend nachweist, ein erschütterndes Gedankenerlebnis des Dichters wider, welches Kants erkenntnistheoretische Untersuchungen in ihm wachgerufen haben. Sein Glaube, der Wahrheit, die er für den einzig würdigen Reichtum bis dahin gehalten, teilhaftig zu werden, wurde ihm von Kant genommen. Sein einziges, höchstes Ziel ist damit gesunken, ja ihn eckelt vor allem, was Wissen heißt, wie er erschütternd selbst gesteht. Mit aller Energie sucht er aus der Unklarheit zum Licht zu gelangen und kämpft mit Aufbietung aller Kräfte den Kampf durch; aber was ihm in den Dichtungen gelang, mißlang ihm im Leben, weil immer von neuem die böse Verwirrung in ihm aufstieg.

Die Überzeugung von der Unsicherheit der Sinne führte Kleist zum Studium der „Nachtseite“ der menschlichen Natur. Es ist bezeichnend, daß der Stoff zu seinem Käthchen aus Schuberts 13. Vorlesung über die Nachtseite der Naturwissenschaft stammt. Auf diese Studien und die Anregungen Jung-Stillings und Reils gehen seine somnambulen Helden, Käthchen und der Prinz, zurück.

Romantische Eigenart des Dichters spiegelt sich also in seinem Haupthelden wider. Aber wie seine Helden erst dadurch zum Handeln kommen, daß sie sich von der Romantik, ihrer Gefühlseligkeit und dem ethischen Subjektivismus, freimachen, so ist Kleist erst dadurch dramatischer Dichter geworden, daß er dies Romantische in sich überwand.

Auch dem Einflusse des Klassizismus hat er sich nicht entziehen können. Davon finden sich hier folgende Spuren. An Goethes Tasso I, 3 erinnert die Traumscene I, 1 und 2, der Bericht von dem Tode des Kurfürsten ist dem Berichte von Max Piccolominis Tod offenbar nachgebildet; am allerauffallendsten aber ist mir die Nachahmung des Pathetischen, wie Schiller es theoretisch in dem Aufsatz „Über das Pathetische“ entwickelt und in seinen Helden Maria Stuart und Don Cesar dichterisch gestaltet hat. Wie sie, hat Kleists Prinz von Homburg eine zarte Empfindlichkeit für das Leiden, auch er liebt das Leben so feurig wie sie (daher unter-



streicht Kleist die Todesfurcht am Grabe), aber diese Empfindung beherrscht auch ihn nicht so, daß er nicht das Leben hingeben kann, wenn die Pflichten der Ehre oder der Menschlichkeit es fordern. Je mehr sie das Leben lieben, je nachdrücklicher also die Natur ihr Recht fordert, um so anspannender ist der Kampf der Vernunft, um so herrlicher der Sieg, den die tragische Kunst „in der moralischen Independenz von Naturgesetzen (Freiheit) im Zustand des Affekts versinnlicht“. Nicht zufällig betont der Prinz, daß er durch den „freien Tod“ seine Schuld büßen wolle. —

Aber wie über die Romantik, so führt Kleist auch über den Klassizismus hinaus und setzt in gewissem Sinne Schillers Lebenswerk: Rückkehr zum künstlerischen Realismus und Entwicklung eines zeitgemäßen, nationalen Dramas fort. Er überwindet die Unklarheit, die in der Mischung antiker und moderner Weltanschauung liegt, indem er mit zwingender Notwendigkeit aus dem Charakter und der gegebenen Situation den Konflikt und die Lösung ableitet, ohne überirdische Mächte zu zitieren; die Menschen bereiten sich ihr Schicksal selbst. Wie die Motivierung sind die Charaktere realistisch aufgefaßt: Er scheut sich nicht, seinen Helden Homburg alle Schauder des Todes erleben zu lassen, und macht die einzelnen Personen zu individuellen Volkstypen. Schillers Figuren haben eine größere Allgemeinheit, da sie allgemein gültige Ideen verkörpern, die Romantiker kümmerten sich überhaupt nicht um Charaktere, Kleist schuf wieder lebensvolle Menschen. Erinnert sei nur an Figuren aus den früheren Dichtungen wie Thusnelda in der „Hermannschlacht“, die Ritter und den alten Knecht im „Käthchen“ und die Personen des Lustspiels. Welche Fülle lebenswahrer Gestalten begegnet uns im „Prinz von Homburg“! „Neben den kriegerischen Jüngling hat Kleist nicht nur den großen Herrscher und Heerfürsten, das Bild der Hoheit und gesammelten Kraft, gestellt, sondern eine ganze Reihe von wohlunterschiedenen Soldatentypen: den frischen, ein wenig radotierenden Hohenzollern, den härbeißigen Derfflinger, die starre Verkörperung der märkischen Kriegerartifel, und jenen lebenswerten Alten mit dem hellblitzenden Auge, dem behaglich geröteten Gesicht unter dem schneeweißen Haar, dem Zipperlein in den Beinen und der rührendsten Vaterlandsiebe in dem mannhaften, soldatischen Herzen: Kott-

wig<sup>1)</sup>." Nie ist der Geist, der in unserm Heere lebte, treffender verkörpert worden als durch diese Gestalten. Die Handlung ist straffer gegliedert; manche wichtige Entscheidungen und Handlungen sind sogar hinter die Szene verlegt. Auch die Sprechweise der Personen ist realistischer als bei Schiller.

Es ist auffallend, wie Kleist die in dem Stoff liegenden Gegensätze (z. B. zwischen dem Prinzen und dem Kurfürsten) wesentlich gemildert und dadurch den tragischen Ausgang umgebogen hat. Ich finde den Grund dafür weniger in der weichen als in der echt tragischen Natur des Dichters. Man denke an Goethe. Und endlich spiegelt sich eine bedeutsame Wandlung des Dichters im Drama wider: Hatte er einst der Offizierslaufbahn entsagt, weil ihm die Gleichförmigkeit des Dienstes und der Geist der Kameraden nicht zusagte, so kam er unter dem Drucke Napoleonischer Willkür und der größten Erniedrigung des Vaterlandes zu einer besseren Einsicht. Sein lang unterdrücktes Nationalgefühl brach gewaltig hervor, als der französische Kaiser in preußisches Gebiet einfiel<sup>2)</sup>. In Flugblättern und Aufsätzen, in einem „Katechismus der Deutschen“, in Gedichten und vor allem in seinem Drama „Die Hermannsschlacht“ predigte er den Kampf bis in den Tod: Hermanns Kampf gegen die Römer spiegelt den Befreiungskampf wider, zu dem Kleist aufruft. Der Königin Luise, die mit ihrem Gemahl von der Flucht zurückkehrte, überreichte er ein Huldigungsge-dicht. Ihr zuliebe und mit der bestimmten Hoffnung, vom Hofe anerkannt zu werden, schrieb er das Drama „Prinz von Homburg“. Es spricht sich in ihm die ehrliche Bewunderung für Brandenburgs Größe und den Geist seines Heeres und die zuversichtliche Hoffnung auf Preußens Zukunft aus. Bulthaupt bemerkt treffend: „Nie ist um die preußische Krone ein düftereicherer Kranz geschlungen als mit den Worten Nataliens:

Das Vaterland, das du uns gründetest,  
Steht ein feste Burg, mein edler Ohm:

<sup>1)</sup> Bulthaupt a. a. O. I, S. 540.

<sup>2)</sup> Sehr fruchtbar für den Unterricht ist Johann Georg Sprengels Schrift: „Das Staatsbewußtsein in der deutschen Dichtung seit Heinrich von Kleist.“ Epz. (Teubner) 1918. Schulze, Das Bildmotiv in den Dramen Kleists und anderer Dichter Z.D.M. XXIV (1910) S. 309.

Das wird ganz andre Stürme noch ertragen,  
Fürwahr, als diesen unberuf'nen Sieg,  
Das wird sich ausbau'n herrlich in der Zukunft,  
Erweitern unter Enkels Hand, verschönern,  
Mit Zinnen, üppig, feenhaft, zur Wonne  
Der Freunde und zum Schrecken aller Feinde."

## Franz Grillparzer.

E.: August Ehrhard, Franz Grillparzer. Sein Leben und seine Werke. Deutsche Ausgabe von Moritz Necker, München (Beck) 1902. Rudolf Franz, Grillparzers Werke. Epz. und Wien (Bibl.-Institut), o. J. Benede, Die Behandlung Grillparzers im deutschen Unterricht der Prima. Hamm 1897. Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels. III. Bd. Oldenburg und Epz. 1902. Schwering, Fr. Grillparzers hellenische Trauerspiele. Paderborn 1891. Heinze, Aufgaben aus Grillparzers Sappho und Goldenem Vlies. Epz. 1902. Adolf Matthias, Franz Grillparzer, Die Ahnfrau (D.D. Bd. 12). Epz. und Berlin 1904.

Klassizismus und Romantik, die beiden herrschenden Richtungen seiner Zeit, vereinigt auch Grillparzer in sich mit der Absicht, sie im modernen Sinne weiterzubilden. In seiner Jugend stand er ganz im Banne der Romantik, wie seine Ahnfrau beweist; dann wurde er ein begeisterter Verehrer der Antike und des Klassizismus (seine Griechendramen), bis er schließlich in der Schöpfung eines nationalen Dramas einen neuen Weg suchte und fand.

Die romantische Richtung Grillparzers.

### Die Ahnfrau.

A.: LHB. 1324—29. R. 4377. Hendel 1628.

#### I. Stoff und Entstehungsgeschichte.

Die ersten Keime des Werkes waren einfache Räuber- und Geistergeschichten. Er berichtet uns selbst (W. XIX, S. 62 ff.), daß ihn zur Zeit, als er in der Hofbibliothek angestellt war, zwei Stoffe beschäftigten: der eine war die Geschichte der Gefangennahme des französischen Räubers Louis Mandrin (1755). Dieser soll, von Häschern verfolgt, in ein Schloß geflüchtet sein, wo ihn ein Kammernmädchen liebte, ohne daß dieses ahnte, welcher einem Verworfe-

nen sie Kammer und Herz geöffnet hatte. Bei ihr wurde er ergriffen. Die Lage der Unglücklichen, als sie den Sachverhalt erfährt, erschien Grillparzer sehr tragisch. Der andere war in einem Schauerroman „Die Blutende Gestalt mit Dold und Lampe oder die Beschwörung im Schlosse Stern bey Prag“ enthalten. In ihm treibt das Gespenst der Urmutter ihr Wesen und gibt zu den schauerlichsten Verwechslungen Anlaß, indem der Liebhaber eines Mädchens wegen der Ähnlichkeit mit der Urmutter einmal das Mädchen für das Gespenst, dann das Gespenst für das Mädchen nahm.

Mit diesem Stoffe verbanden sich lebhafteste Jugenderinnerungen, die in ihm den Hang zum Geheimnisvollen geweckt und gestärkt hatten. Schon die elterliche Wohnung war ganz dazu angetan, der lebhaften Phantasie die Richtung ins Geheimnisvolle zu geben. „Nichts hinderte uns“, so sagt der Dichter in seiner Selbstbiographie, „diese schauerlichen Räume als mit Räubern, Zigeunern oder wohl gar mit Geistern bevölkert zu denken. Das Schauerliche wurde übrigens durch eine wirkliche, lebende Bevölkerung vermehrt, durch Ratten nämlich, die in Unzahl sich da herumtrieben, und von denen einzelne sogar den Weg in die Küche fanden . . . Ich konnte mich kaum ein paarmal entschließen, das Gewölbe zu betreten und mir Angst und Grauen zu holen.“ Reiche Nahrung fand die Phantasie ferner im Theater, wo Ritter- und Geisterstücke die Kinder unterhielten.

## II. Die Gestaltung. 1. Erster Entwurf.

Diese beiden Stoffe, welche er sich anfangs zu bearbeiten sträubte, weil er einerseits nicht einen Räuber zum dramatischen Helden machen konnte, anderseits ihm die Handlung zu phantastisch war, standen eines Morgens als Drama fertig vor seinem Geiste. Er brauchte nur das Gespenst, das aus vornehmerm Geschlechte stammte, mit dem Räuber in verwandtschaftliche Beziehung zu bringen. Der Inhalt dieses ersten Entwurfes, den er 1816 fertig stellte, ist nach Ehrhard-Meßer folgender: „In einem alten Schlosse in Böhmen, an einem Winterabend, als der Sturmwind über die schneebedeckte Ebene heult, beklagt Graf Borotin das nahende Verlöschen seines Stammes. Sein Sohn ist im Alter von drei Jahren verschwunden, und, da man den Hut des Kindes im nahen



Weißer fand, war man überzeugt, daß es ertrunken wäre. Dem Grafen blieb eine Tochter Bertha, für die er sich eine glänzende Verbindung wünscht. Indessen ist die Jungfrau eines Tages im Walde von Räubern angefallen und von einem jungen Edelmann, Jaromir von Eschen, gerettet worden. Sie liebt ihn, und er soll trotz seiner Armut ihr Gatte werden, denn der Graf, der vor allem das Glück seiner Tochter will, verzichtet auf seine Pläne. Er schläft ein, während Bertha auf den Söller steigt, um nach dem Geliebten auszuschaun. Aus seinem Schlummer wird er durch die Erscheinung einer Gestalt geweckt, die er zuerst für Bertha hält, weil die Ähnlichkeit beider außerordentlich ist. Es ist aber ein Gespenst einer Ahnfrau, die verdammt ist, im Schlosse ruhelos zu wandeln, bis der ganze Stamm erloschen ist. Diese Strafe wurde ihr auferlegt, weil sie sich gegen ihre Pflichten als Gattin vergangen hat. Ihr Gemahl überraschte sie in den Armen ihres Buhlen und stieß ihr einen Dolch ins Herz. Jedesmal, sooft der Familie Unheil droht, zeigt sie sich. Was bedeutet ihr Erscheinen an dem Abend, an welchem der Graf seine Einwilligung zur Vermählung mit Jaromir gab? Während der Vater, Bertha und ein alter Diener sich voller Entsetzen diese Frage stellen, klopf es wiederholt ans Thor. Jaromir stürzt wankend, mit aufgerissenem Wams, einen zerbrochenen Degen in der Hand, herein. Von Räubern überfallen, sucht er, wie er sagt, Zuflucht im Schlosse. Der Graf nimmt den Mann, der seine Tochter gerettet, und den sie sich zum Gatten gewählt, liebevoll auf.

Schreckliche Gefühle vertreiben Jaromir aus dem Zimmer, das man ihm für die Nacht angewiesen hat. Als er an Berthas Türe vorübergeht, hört er sie für ihn beten. Er ruft sie, gesteht ihr seine Liebe und bittet sie, ihn zu sich hineinzulassen. Die Türe geht auf, allein es ist die Ahnfrau, die erscheint und ihn mit drohender Gebärde fortwinkt. Noch hat er sich kaum vom Schrecken über diese Erscheinung erholt, als es abermals ans Thor des Schlosses pocht. Ein Hauptmann dringt mit seinem Haufen ein und bittet um Entschuldigung, daß er die Bewohner in ihrer Ruhe störe. Er sei beauftragt, die Gegend von den Räubern, ihrer Geißel, zu befreien, er habe einige in der Richtung nach dem Schlosse flüchten sehen, und er müsse unverzüglich seine Gemächer



und seine Umgebung durchsuchen. Jaromirs Haltung erweckt seinen Verdacht, aber als ihn der Graf als seinen Eidam vorstellt, hält er mit seinem Urtheil zurück.

Ein Kampf entbrennt zwischen der Truppe und den aus ihren Schlupfwinkeln aufgeschreckten Räubern. Jaromir nimmt theil daran und kehrt mit einer Wunde am Arm zurück. Ein abgerissenes Stück jener Schärpe, die Bertha ihm geschenkt hatte, ist in den Händen eines Soldaten geblieben. Dieser Mann war eine Zeitlang bei den Räubern gefangen und hat im Träger der Schärpe ihren Hauptmann erkannt. So entdeckt Bertha, wer ihr Verlobter ist. Sie erfährt aber auch, daß ihn die Umstände gegen seinen Willen zum Verbrechen getrieben haben, daß er edel und ihrer Liebe nicht unwürdig ist. Sie willigt ein, mit ihm auf sein Schloß am Rhein zu fliehen, wo sie ein idyllisches Leben führen wollen. Um Mitternacht soll sie ihn im Grabgewölbe des Schlosses erwarten, von wo aus sie ohne Hindernis entweichen können. Um für jede Möglichkeit gerüstet zu sein, nimmt er einen an der Wand hängenden Dolch mit — dieselbe Waffe, mit der die Ahnfrau getödtet wurde.

Auf dem Wege zur Gruft wird Jaromir von Wachen überrascht, die der Graf selbst befehligt. In der Dunkelheit erkennt ihn dieser nicht und verfolgt ihn mit dem Degen. Instinktiv parirt Jaromir und ersticht den Vater seiner Braut mit dem Dolche. Man bringt den sterbenden Grafen ins Schloß zurück. Zugleich führt man Boleslaw herein, einen alten Räuber, der eine wichtige Enthüllung machen will, wenn man ihm das Leben schenkt. Er war's, der vor Jahren das todtgelaubte Kind des Grafen geraubt hat. Unter Räubern zog er es auf und ließ den Jüngling an ihren Verbrechen theilnehmen, nachdem er seinen ursprünglichen Widerwillen dagegen besiegt hatte. Dieses Kind ist Jaromir. Dieses Kind ist des Grafen Mörder. Der Sohn hat seinen Vater getödtet, der Bruder liebt seine Schwester mit unerlaubter Liebe. Von dieser Entdeckung niedergeschmettert, verscheidet der Graf. Auch Bertha erliegt bald ihren schrecklichen Aufregungen.

Boleslaw macht Jaromir diese Enthüllung und ruft damit einen Anfall von Raserei bei ihm hervor. Nein, er habe nicht seinen Vater getödtet, die Stimme des Blutes hätte ihn gehindert,

Bertha zu lieben. Er habe das Recht, sie zu lieben, er will sie zur Gattin, er wird sie haben. Er glaubt sie in die Gruft, wo er sie erwartet, treten zu sehen und stürzt in die Arme, die sich ihm entgegenstrecken. Allein nicht Bertha, sondern die Ahnfrau umfängt er mit seiner leidenschaftlichen Umarmung. Und diese Umarmung ist tödlich. Leblos fällt er nieder. Der letzte Borotin ist tot, die Ahnfrau kehrt in ihr Grab zurück.“

## 2. Umarbeitung.

Schreyvogel, der Sekretär und die eigentliche Seele des Hofburgtheaters, fand eine große Schwäche in der Rolle des Gespenstes; ihm genügte es nicht, daß die Ahnfrau erscheint, er wollte auch das Warum dieses Erscheinens begründet sehen. Deshalb rief er Grillparzer, die Personen, die den Namen Borotin tragen, zu unrechtmäßigen Nachkommen dieses Stammes zu machen, indem er sie aus der verbrecherischen Liebe der Ahnfrau entstammen ließe. So genießen, allerdings ohne es zu wissen, der Graf und seine Tochter widerrechtlich den ererbten Besitz; darüber erzürnt die ewige Gerechtigkeit, da es der sittlichen Weltordnung widerspricht. Die Seele der Ahnfrau findet deshalb erst Ruhe, wenn diese durch die Sünde gestörte Ordnung durch die Vernichtung dieses Geschlechtes wiederhergestellt ist. Das viel berufene Schicksal bekommt somit den Anstrich nicht blinder Zufallsstücke, wie ursprünglich, sondern den der vernünftig-waltenden göttlichen Macht, der Nemesis. Wenn auch ungern, fügte sich Grillparzer und änderte in diesem Sinne. Auf diese Weise gewann das Stück ohne Zweifel an Einheit: alle Ereignisse streben nun demselben Ziele zu, nämlich der Vernichtung des Geschlechtes. Dieser wiederum wohnt die sittliche Notwendigkeit inne. Es erschien in der Zufallswirtschaft plötzlich eine mit unbeugsamer Notwendigkeit wirkende Macht: damit war der Name Schicksal gegeben.

## 3. Bau des Dramas.

Exposition: Einführung in die Geschichte des Hauses Borotin.

Die Bedeutung der Ahnfrau.

Erregendes Moment: Ankunft Jaromirs und Aufnahme ins Schloß.

Steigende Handlung: Die Enthüllung, daß Jaromir ein Räuber ist.

Höhepunkt: Das Geständnis seiner Schuld.

Fallende Handlung: Die Enthüllung, daß Jaromir des Grafen Mörder und Sohn, Berthas Bruder ist. Der Untergang des Hauses Borotin.

Katastrophe: Jaromir sinkt tot an Berthas Sarge nieder.

Ausklang: Die Ahnfrau kehrt ins Grab zurück.

Schon dieser Überblick zeigt deutlich Übereinstimmungen mit den sogenannten Schicksalsdramen. Die analytische Form, Enthüllung eines Frevels, erinnert an Sophokles' König Ödipus und Schillers Braut von Messina. Auch der Stoff weist deutlich auf diese Dramen hin.

### III. Die Eigenart des Dramas.

#### 1. Vergleich zwischen König Ödipus, der Braut von Messina und der Ahnfrau.

1. Urschuld (des Laios, des alten Fürsten von Messina, der Ahnfrau) lastet auf den folgenden Geschlechtern.

2. Der Held wächst unbekannt mit seinem Geschlecht in der Fremde auf (Ödipus, Beatrice, Jaromir) und kommt, ohne es zu ahnen, in einen Liebesbund mit Blutsverwandten (Jokaste, Manuel, Bertha).

3. Nach schwerer Blutschuld durch Verwandtenmord (unbewußten Vatemord in „Ödipus“ und „Ahnfrau“, Brudermord in der „Braut von Messina“) erfolgt die Aufklärung über die wahre Herkunft und damit der leidvolle Ausgang.

4. Tragische Analyse: Enthüllungstechnik. (Bei Ödipus liegt die Tat vor dem Drama zum Unterschiede von den beiden andern.)

5. Während aber im „Ödipus“ der Charakter des Helden absolut ohne Einfluß auf das Schicksal ist, vielmehr eine unerklärliche, dämonische Macht ihn trotz Gegenwehr vernichtet, ist von Schiller und Grillparzer der Versuch gemacht, durch schicksalsmäßige Zwangs-Situationen und tragisch entzündbare Charaktere das leidvolle Schicksal zu begründen, allerdings ohne daß es beiden gelungen wäre, einen organischen Zusammenhang herzustellen.

## 2. Das Verhältniß zu den Schicksalsdramen der Romantik.

### a) Zacharias Werner „Der 24. Februar“<sup>1)</sup>.

A.: R. 107.

Am 24. Februar sehen wir Kunz Kuruth in entlegener Alpenhütte mit seinem Weibe Gertrud, das er wider den Willen seines Vaters gefreit hat. Als dieser, wie so oft, einst die ihm widerwärtige Frau mißhandelt und beschimpft hat, hat der Sohn mit einem Messer nach dem Vater geworfen, diesen zwar nicht getroffen, aber ihm einen so tödlichen Schrecken eingejagt, daß der alte Mann vom Schlage getroffen unter gräßlichen Flüchen gegen das Paar und seine Brut seinen Geist aufgab. Der Fluch, der an einem 24. Februar gefallen, geht in Erfüllung. Der erste Sohn, geboren mit dem Zeichen einer roten Sense auf dem Arm, schneidet, zum Knaben herangewachsen, mit demselben Messer im Spiel seiner zweijährigen Schwester den Hals ab. Die Mutter tut den Knaben in ihrer Verzweiflung zu einem Ohm; doch hier will er nicht gut tun, wird in ein Besserungshaus gebracht, entläuft, ist verschollen und kommt, nach langer Wanderfahrt wohlhabend geworden, am 24. Februar wieder heim, an dem das Spiel beginnt. Die Eltern befinden sich gerade in großer Not, da ihnen am andern Tage Pfändung bevorsteht. Um sich zu helfen, ermordet der Vater den Unbekannten, als dieser schlafen gegangen, mit demselben Messer, das schon so viel Unheil angerichtet. In seinen letzten Zügen gibt der Sohn sich zu erkennen. Der Vater übergibt sich den Gerichten. Hier ist die Schicksalsidee mit dem Mordeltern-Motiv verbunden.

### b) Adolf Müllner „Der 29. Februar“<sup>2)</sup>

A.: R. 407.

Der Förster Walter Horst liebt ein Mädchen von unbekannten Eltern, das mit ihm unter einem Dache erzogen wird. Als er seinen Vater um die Einwilligung zur Ehe bittet, wird das Mädchen entfernt, nachdem es geschworen, nicht mit Walter in Beziehung zu treten. Dieser verläßt im Zorne das Haus und trifft mit dem Mädchen zusammen. Nach einiger Zeit erhält er vom

<sup>1)</sup> Matthias, a. a. O. S. 23.

<sup>2)</sup> Matthias a. a. O. S. 24.



Vater einen Brief, der ihn und das Mädchen einlädt, zum 29. Februar, dem Geburtstage des Vaters, heimzukehren. Die beiden fassen den Brief als ein Zeichen auf, daß der Vater das Jawort geben werde, gehen erfreut die Ehe ein und fahren als Mann und Frau heim. Als Walters Vater sie als Paar vor sich sieht, erschrickt er so gewaltig, daß ihm ein Schlagfuß Zunge und Hände lähmt und er schließlich mit dem Geheimnis, das hier unheimlich waltet, stirbt. Aus der Ehe erwachsen ein Sohn und eine Tochter. Diese (ein Traum hat's vorausgesagt) ertrinkt an einem 29. Februar. Zum drittenmal kehrt der 29. Februar wieder. Ahnungen und Träume der Mutter gehen ihm voraus: Sie sieht den Sohn mit einem Dolch im Herzen und ein blutiges Haupt, das ihm vor die Füße rollt, das Haupt des Gatten. Am 29. Februar erscheint des alten Horst Bruder, der bisher im Ausland gewesen, und führt die Aufklärung herbei: Walter hat, ohne es zu wissen, seine Schwester geheiratet, die aus einem unerlaubten Liebesverhältnis des Vaters mit der jüngeren Schwester der Mutter entsprossen ist. Walter ersticht, um die Schuld zu sühnen, seinen Sohn, der ihn darum bittet, weil ein Traum diesen Weg gezeigt. Nach vollbrachter Tat stellt Walter sich dem Gerichte. Seine Frau verspricht, der Hinrichtung beizuwohnen, damit ein Traum in Erfüllung gehe, in dem sie sein Haupt zu ihren Füßen gesehen hat. —

Das Schicksal der einzelnen, sogar mehrerer Generationen in diesen beiden Dramen ist unwiderruflich durch eine höhere, mit unverständlichen Launen behaftete Macht festgesetzt. Träume künftigen Unglücksfälle, die nicht notwendigerweise Sühne für schwere Missetaten sind. Manchmal steht die Strafe in keinem Verhältnis zur Schuld und trifft sogar Unschuldige. Das Schicksal vollzieht das Werk unbedachten und oft ungerechten Zornes; es läßt Flüche wirksam werden, die Ausbrüche von Wut und Rache sind, im Augenblicke des Wahnsinns und der Verwirrung. Um Unschuldige und Schuldige zu verderben, führt dieses Schicksal ans Wunder grenzende Begegnungen herbei und leitet die Ereignisse derart, daß Verbrechen fast unausbleiblich sind. Es hält am bestimmten Tag die Waffe bereit und vererbt ein prädestiniertes Messer.

Die Romantik griff die Schicksalsidee des Altertums auf, weil die Zeit dem Aberglauben zuneigte, und weil sie in ihrer Kunst



Gemütswirkungen erzielen wollte. „Die Schicksalsidee“, schreibt J. Minor, „tritt wie die Romantik zu der Zeit auf, wo die Aufklärung ihre Macht über die Geister zu verlieren im Begriffe steht und den Aberglauben, unter den Gebildeten und im Volke, nicht mehr niederzuhalten vermag. Sie stammt also aus derselben Wurzel wie die Romantik, die für prophetische Träume und Ahnungen, für die Nachtseiten des Seelenlebens, für allen Aberglauben jederzeit das wärmste Interesse bezeugt und auch die virtuose Behandlung aller Mittel der Stimmungspoesie vorbereitet hat, deren das Schicksalsdrama bedurfte.“ Die Zeit liebte die fatalistischen Ideen. Nun ist darauf aufmerksam zu machen, daß das Altertum durchaus nicht nur das Schicksal in dem Sinne gekannt hat, wie es in Ödipus hervortritt; vielmehr kommt es in mancherlei Schattierungen vor. Allgemein scheint es nichts bei ihm als der unerklärte Grund (das unbekannte Absolute) gewesen zu sein, das allen Veränderungen, allem Wollen, Handeln, wohl auch Sein zu Grunde liegt. Es kommt daher bald als unausweichliche Notwendigkeit, bald als schadenfrohe Opposition, bald als rächende Nemesis vor.

Nur in letzterem Sinne ist es als poetisch wahr im modernen Drama zu gebrauchen, weil wir uns nur mit diesen Motiven identifizieren können. Das fordert aber die poetische Wahrheit, wie Lessing aus dem Wesen der dramatischen Kunst erwiesen hat. Grillparzer selbst teilt Lessings Ansicht und Forderung der poetischen Wahrheit. So sagt er: „Das Wesen des Dramas ist, da es etwas Erdichtetes als wirklich geschehend anschaulich machen soll, strenge Kausalität. Im Lauf der wirklichen Welt bescheiden wir uns gern, daß manches vorkommen könne, was sich für uns in die stetige Kette von Ursache und Wirkung nicht fügt, weil wir einen unsfaßlichen Urheber des Ganzen anzunehmen genötigt sind und immer hoffen können, daß das, was für unsere Beschränktheit unzusammenhängend ist, in ihm einen uns unbegreiflichen Zusammenhang habe. Im Gedicht aber kennen wir den Urheber der Begebenheiten und ihrer Verknüpfung und wissen in ihm einen dem unsern ähnlichen Verstand, daher sind wir auch wohl berechtigt, anzunehmen, was in seiner Schöpfung für unsere und überhaupt für die menschlich endliche Denkkraft nicht zusammenhänge, habe überhaupt keinen Zusammenhang und gehöre daher

in die Klasse der leeren Erdichtungen, die der Verstand, von dessen formaler Leitung sich auch die schaffende Phantasie, wie jedes innere Vermögen, nicht losmachen kann, unbedingt verwirft, oder die wenigstens die beim Drama beabsichtigte Annäherung an das Wirkliche ganz ausschließt“ (W. XV, S. 86).

Es ist ohne weiteres klar, daß das Schicksal in dem Sinne, wie es uns in den romantischen Dramen Werners und Müllners begegnet, diesen Anforderungen nicht genügt. Denn wir glauben nicht an die Macht, deren Wirken die Dichter uns zeigen; wir können unmöglich ein System annehmen, das die tragische Handlung von einem übernatürlichen, unser Gefühl der Verantwortlichkeit verleugnenden Prinzip abhängig machen will. Zudem hebt eine solche Schicksalsmacht den kausalen Zusammenhang im Drama, in dem ein Zufall nur eine bescheidene Rolle spielen darf, auf. Dieses Schicksal ist nur ein äußeres Bindemittel, es fehlt die innere, künstlerische Verknüpfung. Den Mangel haben Schiller und Grillparzer deutlich gespürt und deshalb die Verantwortung ihrer Helden nicht ganz aufgehoben (wie etwa Sophokles im Ödipus), vielmehr die Schicksalsmacht als eine im Innern des Menschen wirkende Macht darzustellen gesucht. Daß es Schiller nicht gelungen ist, eine solche Verbindung zwischen antiker und moderner Weltanschauung in der Kunst herbeizuführen, habe ich an anderer Stelle ausgeführt (vgl. S. 499). Auch Grillparzer hatte etwas Ähnliches im Sinne, vgl.: „Denkt aber auch bei der Ahnfrau an den biblischen Spruch von der Strafe des Verbrechens an den Kindern des Verbrechers bis ins siebente Glied, und ihr habt einen Akt geheimnisvoller Gerechtigkeit vor euch, statt eines Schicksals“ (W. XX, S. 70).

Manches deutet darauf hin, daß Grillparzer wie Schiller die Schicksalswirkungen als Erblichkeit von Charakteranlagen gefaßt hat. So ist die feurige Natur Berthas und Jaromirs, die das Leid herbeiführt, die Erbschaft der Ahnfrau. Wie sie die Schranken der Pflicht nicht achtete, so lassen auch sie sich keinen Zwang auferlegen. Bertha will Jaromir folgen, ohne genau von seiner Herkunft und von seinem Lebensgange unterrichtet zu sein. Jaromir in seiner leidenschaftlichen Verblendung will die von der Natur gesetzten Schranken niederreißen, um zu Bertha zu gelangen. In der ersten Fassung war diese Gestaltung des Schicksals als Erblichkeit des Blutes ganz offen ausgesprochen:

Mädchen, Mädchen, hüte dich,  
Denn auch du im eignen Busen,  
In des Herzens warmem Blute  
Trägst du einen Widersacher,  
Der wohl einst sich wirksam weist,  
Deines Stammes dunklen Geist.

Das sind auch Schillers Anschauungen in der Braut von Messina, sodaß die Helden nicht gegen eine transzendente Macht, sondern gegen Tyrannei des Temperaments und des Milieus kämpfen (wie bei Ibsen). Aber leider ist es bei beiden Dichtern nicht rein zur Darstellung gelangt. Es ragt doch immer noch das übelberufene „Schicksal“ mit allen Launen und Böswilligkeiten, Zufälligkeiten und Flüchen, Träumen und Visionen hinein und unterbricht den kausalen Zusammenhang bei Schiller wie bei Grillparzer. Ehrhard wird wohl das Richtige treffen mit folgendem zusammenfassenden Urteil (S. 224): „Im großen und ganzen ist „Schicksal“ in der ‚Ahnfrau‘ alles, was ohne Vermittlung des Willens menschliche Handlungen bestimmt oder zu bestimmen scheint. Es sind die wunderbaren Begebenheiten, durch welche sich unsere abergläubische Phantasie das Scheitern unserer Pläne erklärt und zugleich auch die wirklichen Gründe, die sie zum Scheitern bringen. Der Mensch will Glück. Für Bertha und Jaromir ist das Glück in der Liebe; sie wollten nichts anderes, als bescheiden und friedlich in ihrem Schloß am Rhein leben. Für den Grafen bedeutet Glück: Mensch zu sein, in seinem Gemüte alle Freude und alle Trauer der Menschheit mitzufühlen. Weder die einen noch die andern können ihr Ziel erreichen. Aus der phantastischen Welt, an die sie glauben, steigen Gespenster empor, die sie zerstören. Die in ihrer Einbildungskraft entstandenen Gebilde verdichten sich zum Gespenst der Ahnfrau, das zugleich eine wirkliche und eine symbolische Gestalt ist, ein mit unheilbringender Macht ausgestattetes Jenseits. Die wirkliche Welt durchkreuzt ihre Träume durch die Gebrechen des Blutes, die Sünden der Erziehung, durch gewöhnliche und außer-gewöhnliche Unglücksfälle, wie sie das Leben in Bereitschaft hält.“

### 3. Die dramatischen Kunstmittel.

Durch die Verwendung des Schicksals erzielt der Dichter ganz besondere Stimmungswirkungen. Wie Lessing es fordert, erscheint

das Gespenst der Ahnfrau in schauerlicher Nachtstunde, wo „losgerissene Winde wimmern durch die Luft gleich Nachtgespenstern, wo alle die geheimnisvollen Nebenbegriffe vorhanden sind, mit welchen wir von Kindesbeinen an Gespenster denken und zu erwarten gewohnt sind“. Durch den Kontrast zum blühenden Leben wird diese Gespenster- und Grabesstimmung noch deutlicher, empfindlicher für uns. In den Dienst dieser Stimmung tritt die Form. Lyrische Einlagen geben die Stimmung treffend wieder, so die Glücksstimmung Berthas, die Friedenssehnsucht Jaromirs. Mit großer Meisterschaft handhabt er Rhythmus und Sprache<sup>1)</sup>.

### Die klassizistische Richtung Grillparzers.

#### Das goldene Vlies.

A.: LfB. 1846—56. R. 4379—80. Hendel 1645. 1630.

E.: C. Schiller, *Medea im Drama alter und neuer Zeit*. Ansbach 1865.

H. Putschker, *Die Medea des Euripides verglichen mit der von Grillparzer und Klingers*. Feldkirch 1880. Th. C. H. Heine, *Corneilles Médée in ihrem Verhältnisse zu den Medea-Tragödien des Euripides und des Seneca betrachtet mit Berücksichtigung der Medea-Dichtungen Glovers, Klingers, Grillparzers und Legouvés*. Münster 1881.

1. Stoff. Die Sage von Jason und Medea, die Grillparzer aus seiner gründlichen Beschäftigung mit dem Altertum wohl kannte, begegnete ihm in einem größern Zusammenhange 1818 in dem mythologischen Lexikon von Hederich. Nach eifriger Lektüre der Dramen des Euripides und Seneca forschte er nach den ersten Formen der Sage, wie sie sich in den „Argonauten“ des Apollonius von Rhodus und dem Epos des Valerius Flaccus darstellt. Da kam er zur Einsicht, daß Medeas Erlebnisse nur eine Episode aus einer langen Reihe von Begebenheiten waren. Er erweiterte den engen Rahmen, wie ihn Euripides gewählt hatte, und fand einen einheitlichen Zusammenhang: Die Erwerbung des goldenen Vlieses erschien ihm als das symbolische Bild menschlichen Schicksals.

#### Gang der Handlung in Euripides' *Medea*.

Exposition (Prolog und Parodos): Medeas Lage. Teilnahme der Bürgerfrauen.

<sup>1)</sup> Ausführlicher handelt darüber Matthias, a. a. O. S. 29—43.



**Steigende Handlung:** Die Entwicklung des Racheplanes.

**Erregendes Moment:** Entschluß der Medea, sich zu rächen, indem sie Kreon, seine Tochter und Jason tötet (I. Ep. 1. Szene).

**Erste Stufe:** Durch den Befehl des Königs Kreon, das Land zu verlassen, wird Medea zur Beschleunigung getrieben.

**Zweite Stufe:** Das Benehmen des Jason entflammt die Leidenschaft der Medea aufs höchste. Er tritt mit frecher Stirn der verstoßenen Gattin vor die Augen, sucht sich zu rechtfertigen, die von Medea empfangenen Wohltaten herabzusehen, seinen Undank als Dankbarkeit und das Benehmen der Medea als töricht hinzustellen. Sie erkenne seine guten Absichten, die er für Medea und seine Kinder hege.

**Höhepunkt:** Nachdem durch das Auftreten des Ägeus zuverlässige Aussicht auf Schutz gebracht, ist Medeas Racheplan fertig: Sie will Jason durch Verstellung und scheinbare Versöhnung sicher machen, will für ihre Kinder Fürbitte einlegen und sie mit Geschenken zur Glaube schicken, wodurch sie und alle, die diese Geschenke berühren, den Tod finden sollen. Endlich will sie ihre eigenen Kinder töten, damit der Treulose kinderlos dastehe und seine Hoffnung auf Kindersegen in Untergang des Stammes verwandelt sehe (II. und III. Ep.).

**Fallende Handlung:** Die Ausführung des Racheplanes.

1. Jason läßt sich täuschen und begleitet selbst seine Kinder mit ihren verderbenbringenden Geschenken (IV. Ep.).

2. Seelenkampf zwischen Rachsucht und Mutterliebe.

3. Bericht über den Untergang der Glaube und ihres Vaters Kreon.

4. Ermordung der Kinder (V. Ep.).

**Katastrophe:** Jason hat seine Treulosigkeit gebüßt. Medea fährt auf einem Drachenwagen mit den Leichen der Kinder davon. (Exodus.)

*Θυμὸς δὲ κρείσσω τῶν ἐμῶν βουλευμάτων,*

*ὅσπερ μεγίστων αἴτιος κακῶν βροτοῖς.*

Der Grundgedanke liegt in den beiden berühmten Versen 1079f.

In echt realistischer Weise stellt Euripides die Folgen der Leidenschaft dar, die zur Selbstvernichtung führt. Der Gedanke eines



fortwirkenden Fluches kommt nur nebenher zum Ausdruck (V. 1333, 1260, 800).

2. Gestaltung durch Grillparzer. Das Endziel der äußeren Handlung ist die Ermordung der Kinder durch Medea. Er sieht seine Aufgabe darin, auch unserm modernen Empfinden diese unnatürliche Tat begreiflich zu machen und für seine Heldin unsere Teilnahme und Bewunderung zu erwecken. Die Entwicklung des Charakters der Medea vom liebenden Weib zur rachegeierigen Mörderin ist ihm das psychologische Problem, die innere Handlung. Zu diesem Zwecke entwickelt er ihren Charakter ausführlich im Vorspiel „Der Gastfreund“, indem er den Boden zeigt, dem sie entwachsen ist. Der sich später entwickelnde Gegensatz zwischen Jason und Medea wird so durch den scharfen Gegensatz zwischen Barbarentum und Griechentum, zwischen Natur und Kultur, verständlicher und menschlicher. Daß sie, um in die lichte Welt des Griechentums zu gelangen, Lug und Trug anwendet, das wird ihr tragisches Verhängnis. Für sie wird verderbenbringend das Goldene Vlies, „ein sinnliches Zeichen des ungerechten Gutes, eine Art Nibelungenhort“. Auch für Jason wird es zum Unheil. Er hat die Königstochter verlockt, sie zum Verrate verführt und ihre geheimen Künste sich dienstbar gemacht. Das rächt sich an ihm. Die Mißachtung, die er wegen der Barbarin erfährt, macht ihn feig und treulos: er verläßt sein Weib, um sich selbst die äußere Ehre zu sichern. Dafür trifft ihn die Strafe.

So ist der Mittelpunkt der Dichtung gebildet durch das Goldene Vlies, dessen Besitz Leidenschaften weckt, schuldig werden läßt und Verderben bringt. Man versteht, warum der Dichter auf das Manuskript dieses Dramas die Worte aus Schillers Wallenstein schrieb:

Das eben ist der Fluch der bösen Tat,  
Daß sie, fortzeugend, immer Böses muß gebären.

Eingehende Analysen des Grillparzerschen Dramas liefern Ehrhard-Necker a. a. O. S. 259 ff., Heinze Aufgaben 7. Bd. S. 31 ff. Es ist besonders auf die realistische Motivierung Gewicht zu legen, die ihn als modernen Dichter kennzeichnet.

# Bau der Trilogie.

Die Trilogie.  
Exposition

## I. Der Gastfreund.

D. 1 — 79: Medea tadelt eine Gefährtin, daß sie auf einem Jagdzuge aus Liebe zu einem Hirten entlaufen sei.

Haupt-handlung: Die Ankunft der Griechen und die Vorbereitungen des Kolcherkönigs zu ihrem Verderben.

D. 78: Ein Bote meldet der Medea die Ankunft der Fremden.

D. 78 — 360: Während der König die Vorbereitungen zur Vernichtung der Fremden und zur Aneignung ihrer Habe trifft, kommt Phrixus selbst zum König.

D. 360: Der ohne Schild und Speer näher tretende Phrixus übergibt der Medea, die auf Veranlassung ihres Vaters um sein Schwert gebeten hat, auch dieses.

D. 361 — 485: Das arglistige Verhalten des Königs gegen Phrixus und sein Gefolge.

Medea sucht vergeblich ihren Vater vom Entschlusse, die Fremden zu töten, abzuhalten.

Die bewaffneten Kolcher werden sichtbar. Phrixus erkennt, daß es auf sein Verderben abgesehen sei. Phrixus flieht und übergibt dem Könige das Goldene Vlies, der dadurch den Schutz der Fremden übernimmt.

Das  
Einzeldrama.

I. Gastfreund.  
Exposition.

Erregendes  
Moment.  
Steigende  
Handlung.

Höhepunkt.

Fallende  
Handlung.

Die Trilogie. Exposition.		Das Einzeldrama.
Erregendes Moment:	Phrixus wird, da er das Goldene Vlies nicht zurücknehmen will und nicht vom Altare weicht, von Aietes am Altare des Gottes ermordet. Aietes wird Besitzer des Gol- denen Vlieses.	Katastrophe.
Aietes gewinnt das Vlies durch Verbrechen.	Medea ahnt die Folgen dieses Frevels.	
Steigende Handlung:	II. Die Argonauten.	II. Die Argo- nauten.
Wirkung des un- rechtmäßigen Besizes auf den König.	Medea weigert sich, ihrem Vater beizustehen, und verschließt sich im Turm. Haupthandlung: Der Konflikt. Begegnung Jasons mit Medea im Turm . . . . Jason unterhandelt mit Aietes über die Herausgabe des Goldenen Vlieses. Medea rettet Jason, der den angebotenen Giftrunk nehmen will, und entdeckt den Mordplan.	Exposition.  Erregendes Moment. Steigende Handlung: Konflikt zwischen Liebe zu Jason und Vater.
1. Medea sagt sich vom Vater los.	Seelenkampf Medeas zwischen Liebe zu Jason und dem Vater. Zweite Begegnung Medeas und Jasons: Medea wirft sich im Streite zwischen Vater und Ge- liebten. Fluch des Vaters.	
	Jason verlangt Medeas Mithilfe bei der Entwendung des Vlieses.	Höhepunkt: Die Liebe zu Ja- son siegt.

Die Trilogie.		Das
1. Medea sagt sich vom Vater los.	Nach längerem Zögern willigt sie ein, ihre Zauberkünste in Jasons Dienst zu stellen.	Einzeldrama. Die betrügerische Entwendung des Vlieses und die Folgen.
2. Seinen Sohn Absyrtus verliert er durch den Tod.	Ihr Bruder Absyrtus wird bei dem Versuche, dem Jason das Vlies zu entreißen, von ihm niedergeschlagen und auf das Schiff gebracht. Tod des Absyrtus in den Fluten vor den Augen des Aietes.	Katastrophe.
Höhepunkt. Jason im Besitze des Vlieses.	Abfahrt Jasons mit Medea im Besitze des goldenen Vlieses.	Aietes erlebt den Tod s. Sohnes und die Untreue seiner Tochter.
Fallende Handlung. Wirkung des unrechtmäßigen Besitzes auf Jason und Medea.	III. Medea. Die Barbarin in Griechenland. Jasons düstere Stimmung.  Allmähliche Entfremdung zwischen Medea und Jason.	III. Medea. Exposition.
1. Verbannung aus Iolkos nach Korinth.	Jasons liebevolle Begegnung mit Kreusa weckt Medeas Eifersucht ..	Steigende Handlung. Erregendes Moment.
2. Beschluß der Amphiktyonen.	Weigerung Kreons, Medea aufzunehmen, und Kreusas Liebe. Der Spruch der Amphiktyonen, der Jason als Schwiegersohn Kreons aufnimmt und Medea verbannt. Der König verbannt Medea aus Korinth.	

Die Trilogie.		Das Einzeldrama Höhepunkt.
	Als Jason sich weigert mitzugehen und die Kinder vor Medea zu- rückweichen, faßt sie den Racheplan. Der Entschluß Medeas wird aus- geführt.	Fallende Handlung.
3. Medeas Ver- zweiflungstat.	Durch Zufall in den Besitz der Zaubermittel wieder gelangt, sendet sie der verhaßten Nebenbuhlerin tödtbringende Geschenke. Ermordung ihrer eigenen Kinder.	
Katastrophe: Jason, der Braut, der Kinder, der Gattin beraubt und verstoßen.	Jason, vom König als Urheber der Freveltaten verstoßen. Medea verläßt Jason.	Katastrophe.

## Richard Wagner.

- A.: Richard Wagner-Gedichte, Dresden (Ehlermann). W. Goltner, Parsifal, Leipzig 1914 (Fr. S.). O. Lohmann, Die Meistersinger. V. u. Kl.  
E.: Max Koch, Biographie R. W. Berlin (Ernst Hofmann u. Co.). 1907—  
14 (Geisteshelden). E. Jstel, Das Kunstwerk R. Wagners (Aus Natur  
und Geisteswelt)<sup>2</sup> 18. Arthur Kiehl, R. W. und die Romantik.  
Leipzig (Kienig-Verschlag) 1917. E. v. Komorzynski, Erläuterungen zu  
Parsifal. (Gr.) A. Seidl, R. W.s Musikdramen, Dresden (Ehlermann).  
Hans Lebede, Einführung in die Musikdramen. Dresden (Ehlermann).

## Lohengrin.

### I. Das Drama als Kunstwerk an sich.

Das tragische Problem wird gewonnen durch einen Ver-  
gleich mit dem Mythos von Zeus und Semele, den Wagner so er-  
klärt: „Der Gott liebt ein menschliches Weib und naht ihr um dieser  
Liebe willen in menschlicher Gestalt; die Liebende erfährt aber, daß  
sie den Geliebten nicht nach seiner Wirklichkeit erkenne, und ver-



langt nun, vom wahren Eifer der Liebe getrieben, der Gatte solle in der vollen sinnlichen Erscheinung seines Wesens sich ihr kundgeben. Zeus weiß, daß er ihr entschwinden, daß sein wirklicher Anblick sie vernichten muß; er selbst leidet unter diesem Bewußtsein, unter dem Zwange, zu ihrem Verderben das Verlangen der Liebenden erfüllen zu müssen: er vollzieht sein eigenes Todesurteil, als der menschentödlische Glanz seiner Erscheinung die Geliebte vernichtet<sup>1)</sup>.“ Der Kern der Tragik liegt also im Schweigegebot Lohengrins und in Elsas Frage, die der Dichter beide als im Wesen der Liebe notwendig und natürlich begründet darstellt. „Lohengrin suchte das Weib, das an ihn glaubte: das nicht früge, wer er sei und woher er komme, sondern ihn liebte, wie er sei, und weil er so sei, wie er ihm erschiene. Er sucht das Weib, dem er sich nicht zu erklären, nicht zu rechtfertigen habe, sondern das ihn unbedingt liebe. Er mußte deshalb seine höhere Natur verbergen, denn gerade in der Nichtaufdeckung, in der Nichtoffenbarung dieses höheren — oder richtiger gesagt: erhöhten — Wesens konnte ihm die einzige Gewähr liegen, daß er nicht um dieses Wesens willen nur bewundert und angestaunt, oder ihm — als einem Unverstandenen — anbetungsvoll demütig gehuldigt würde, wo es ihn eben nicht nach Bewunderung und Anbetung, sondern nach dem einzigen, was ihn aus seiner Einsamkeit erlösen, seine Sehnsucht stillen konnte, — nach Liebe, nach Geliebtsein, nach Verstandensein durch Liebe, verlangte . . . Aber an ihm haftet unabstreifbar der verräterische Heiligenschein der erhöhten Natur; er kann nicht anders als wunderbar erscheinen; das Staunen der Gemeinheit, das Geisern des Neides wirft seine Schatten bis in das Herz des liebenden Weibes; Zweifel und Eifersucht bezeugen ihm, daß er nicht verstanden, sondern nur angebetet wurde, und entreißen ihm das Geständnis seiner Göttlichkeit, mit dem er vernichtet in seine Einsamkeit zurückkehrt<sup>2)</sup>.“ Ebenso notwendig wie Lohengrins Verhüllung ist nach Wagners Darstellung Elsas Frage. „In Elsa ersah ich von Anfang herein den von mir ersehnten Gegensatz Lohengrins . . . den Gegensatz, der in seiner Natur überhaupt mit enthalten und

1) Eine Mitteilung an meine Fremde. Bd. IV, S. 289ff.

2) Ebenda S. 295.

nur die notwendig von ihm zu ersiehende Ergänzung seines männlichen, besonderen Wesens ist. Elsa ist das Unbewußte, Unwillkürliche, in welchem das bewußte, willkürliche Wesen Lohengrins sich zu erlösen sehnt; . . . Dieses Weib, das sich mit hellem Wissen in ihre Vernichtung stürzt um des notwendigen Wesens der Liebe willen, — das, wo es mit schwelgerischer Anbetung empfindet, ganz auch untergehen will, wenn es nicht ganz den Geliebten umfassen kann<sup>1)</sup>.“ . . . Daraus ergibt sich also folgendes: Im Grunde genommen will Lohengrin dasselbe wie Elsa, ein wirkliches, menschliches Verhältnis in der Liebe. Lohengrin will als Mensch geliebt, nicht als Gott angebetet werden. Daher muß er sich in seiner Herrlichkeit verhüllen. Elsa will ebenso den Menschen, nicht den Gott umarmen, daher muß sie auf Lohengrins Bekenntnis drängen. Im Wesen der ungleichartigen Liebe liegt also der tragische Konflikt unlöslich beschlossen.

Die Einsicht in dies tragische Problem wird vertieft durch den Vergleich mit Grillparzers Sappho. Wie Lohengrin muß auch Sappho erfahren, daß wahre Liebe nur bei Wesensverwandtschaft der Liebenden gedeihen kann. Beide stehen als geniale Naturen zu hoch über der Welt Elsas und Phaons, als daß sie bei ihnen für ihr Sehnen nach Liebe und Verständnis volles Genüge finden könnten. Elsa und Phaon sind eben zu klein, als daß sie an die Liebenden heranreichen könnten. Die Tragik von der Einsamkeit des genialen Menschen ist hier also beiden Dichtungen gemeinsam. Wesentlich verschieden dagegen ist Phaon von Elsa. Während jener Sappho nur bewundert und verehrt, liebt Elsa Lohengrin wahrhaftig. Darum sucht sie ja auch notwendig in sein Geheimnis, in das Innerste seines Wesens einzudringen, weil sie ihn sonst zu verlieren fürchtet. Daraus ergibt sich für Wagners Lohengrin noch eine zweite Seite des tragischen Problems: die Tragik der nicht außergewöhnlichen Frau, die in ihrem Drang nach der genialen Mannesnatur zugrunde geht.

## II. Das Drama Lohengrin im Leben Wagners.

1. In symbolischer Form bietet uns Richard Wagner in seinem „Lohengrin“ ein Abbild eigenen Erlebens: Die Tragik des geni-

---

<sup>1)</sup> Ebenda S. 300.

alen Menschen in der Liebe ist auch die Wagners. Wie Lohengrin leidet auch er an der Einsamkeit und der Sehnsucht nach Liebe und Verständnis. „Ich will sie (die Stimmung) mir und meinen Freunden deutlich zu machen suchen, um zu erklären, welche Bedeutung für mich das Gedicht des Lohengrin haben mußte, und in welcher ich es einzig als künstlerischer Mensch erfassen konnte.

Ich war mir jetzt meiner vollsten Einsamkeit als künstlerischer Mensch bewußt geworden. Im „Tannhäuser“ hatte ich mich aus einer frivolen, mich anwidernden Sinnlichkeit — — herausgesehnt, mein Drang ging nach dem unbekannten Reinen, Keuschen, Jungfräulichen, als dem Elemente der Befriedigung für ein edleres, im Grunde dennoch aber sinnliches Verlangen. Mich wärmte auch auf jener Höhe der Sonnenstrahl der Liebe, deren wahrhaftigster Drang mich einzig aufwärts getrieben hatte. Gerade diese selige Einsamkeit erweckte mir, da sie kaum mich umfing, eine neue, unsäglich bewältigende Sehnsucht, die Sehnsucht aus der Höhe nach der Tiefe, aus dem sonnigen Glanze der keuschesten Reine nach dem trauten Schatten der menschlichen Liebesumarmung. Von dieser Höhe gewährte mein verlangender Blick — das Weib: das Weib, nach dem sich der fliegende Holländer aus der Meerestiefe seines Elends aufsehnte; das Weib, das dem Tannhäuser aus den Wollsthöhlen des Venusberges als Himmelsstern den Weg nach oben wies, und das nun aus sonniger Höhe Lohengrin hinab an die wärmende Brust der Erde zog<sup>1)</sup>.“ Während aber Senta den Fliegenden Holländer und Elisabeth den Tannhäuser durch ihren allgewaltigen und bergeversekenden Glauben ihrer Liebe erlösen, ist Elsa nicht stark genug. Lohengrin findet die Erlösung nicht wie jene in der Liebe, wohl aber im unerschütterlichen Glauben an die Heiligkeit seines priesterlichen Gralsdienstes, wie Wagner nach dem Mißgeschick seiner ersten Ehe in beglückendem Kunstschaffen. Zum tieferen Verständnis dieses Liebesproblems mag man an Goethe—Friderike, Mörike—Luise Rau, Hebbel—Elise Lenzing, Kleist—Jenge erinnern.

2. Das Verhältnis des genialen Mannes zur Frau wird selbst wieder zum Symbol für sein Verhältnis zum Publikum. Die Welt sehnt sich in der Not des Alltags nach dem rettenden, be-

---

<sup>1)</sup> a. a. O. S. 294—95.

freienden Genius wie Elsa nach Lohengrin. Aus einem Reich der Wunder und Herrlichkeiten kommt er und bringt in seinem Kunstschaffen viel Geheimnisvolles und für die Menge Unverstandenes. Das notwendigste und natürlichste Verlangen des Künstlers ist, durch das Gefühl rückhaltlos aufgenommen und verstanden zu werden. Das gelingt aber nur, solange der Lohengrin-Künstler das Geheimnisvolle und Unfaßbare seiner Kunst zu verbergen weiß. Tritt dies aber hervor, so versucht die Kritik mit dem Verstand in das Geheimnis der künstlerischen Persönlichkeit einzudringen, bekämpft das Rätselhafte und Unfaßbare und erzeugt seinem Kunststreben gefährliche Feinde, je mehr seine künstlerische Eigenart sich offenbart, sodaß er allmählich ganz einsam und verlassen wird. Daß Wagner wirklich an diese Deutung gedacht hat, beweist folgender Ausspruch: „Hier nun treffe ich auf den Hauptpunkt des Tragischen in der Situation des wahren Künstlers zum Leben der Gegenwart, eben derselben Situation, die im Stoffe des „Lohengrin“ von mir ihre künstlerische Gestaltung erhielt: — das notwendigste und natürlichste Verlangen dieses Künstlers ist, durch das Gefühl rückhaltlos aufgenommen und verstanden zu werden, und die — durch das moderne Kunstleben bedingte — Unmöglichkeit, dieses Gefühl in der Unbefangenheit und zweifellosen Bestimmtheit anzutreffen, als es für sein Verstandenwerden bedarf, — der Zwang, statt an das Gefühl sich fast einzig nur an den kritischen Verstand mitteilen zu dürfen<sup>1)</sup>.“

Damit tritt Wagners „Lohengrin“ ein in den Kreis der Dramen, die den tragischen Konflikt des genialen Menschen mit der Umwelt zum Mittelpunkt haben; Goethes „Tasso“, Grillparzers „Sappho“, Hauptmanns „Versunkene Glocke“ und Ibsens „Wenn wir Toten erwachen“. Als Tragödien der Phantasie, unter deren ungezügelter Herrschaft Tasso und Sappho mit der Wirklichkeit in unlösbaren Konflikt geraten, stehen sich Goethes und Grillparzers Dichter-Dramen am nächsten; grundverschieden sind sie aber in der Gestaltung des Ausganges. Während Tasso wie Goethe einen Ausgang sucht im Kompromiß zwischen Dichtung und Leben, geht Sappho wie Grillparzer an der Unlösbarkeit zugrunde. Man beachte, wie ungleich höher hier Wagner—Lohengrin steht, dessen

<sup>1)</sup> a. a. O. S. 298.



Lebens- und Schaffenskraft auch durch die Schmerzen tragischen Liebeserlebens nicht gebrochen wird<sup>1)</sup>. Anders wieder ist der Konflikt des bildenden Künstlers mit der Wirklichkeit von Hauptmann und Ibsen gestaltet. Strebt der Glockengießer Heinrich (— übrigens ein treffliches Symbol für das Wirken der Kunst, die in allen Lebenslagen die weitesten Volkskreise zu den Höhen der Andacht erhebt,) nach der notwendigen Wesensergänzung, der Natur, die im Rautendelein verkörpert ist, um in ungezwungenerem Kunstschaffen und Liebesleben neue, verjüngende Kräfte sich zuzuführen, sodaß er in zermalmende Konflikte mit den Gesetzen der Sitte und Sittlichkeit zugrunde geht, so führt Professor Eriks hohe, priesterliche Auffassung seiner Kunst zu einem tragischen Konflikte mit der Natur, die bei Ibsen durch das Modell Irene verkörpert wird. Sein und Irenes Liebesleben sind die Opfer seines künstlerischen Berufes.

Wagners eigenstes Wesen offenbart sich auch in der Technik dieses Dramas: der klassischen Einfachheit im Aufbau und in der Personengruppierung, der Kontrastierung der Personen und Szenen. Man vergleiche die Gegenüberstellung Elsa—Ortrud, Elisabeth—Venus, Erik—Fliegender Holländer, Hans Sachs—Bedemesser, Parsifal—Kundry; ferner folgende Szenengegensätze: den feierlich-pomphaften Schluß des 1. Aktes unseres Dramas und die düstere, nächtliche Rachezene zu Anfang des 2. Aktes mit dem wilden Bakchanal und dem friedlichen Wartburgtal im Tannhäuser, den tollen Johanniszauber und die elegische Wahnszene des Hans Sachs in den Meisteringern, die Szene mit dem todeswunden Amfortas und Klingsors Zauberschloß und Blumenmädchen. Hier offenbart sich ohne Frage die visuelle Begabung Wagners, seine ausgesprochene Vorliebe für bildhaft wirkende Szenen.

### III. Wagners Lohengrin in der literar. Bewegung des 19. Jahrhunderts.

Als Musikdrama zeigt der Lohengrin einen bedeutsamen Fortschritt gegenüber der früheren schematischen Operngestaltung und den früheren Werken Wagners. Stützen wir uns auch hier auf

<sup>1)</sup> Vgl. die ausführliche lichtvolle Darstellung bei A. Th. Meyer. „Grillparzers Sappho und verwandte Dramen“ in „Dichter und Schriftsteller in der Schule“ 3.D.U. (Ergänzungsheft) 1916 (Teubner).



des Dichters Zeugnis: „Bestimmte mich, von dem bezeichneten Wendepunkt meiner künstlerischen Richtung an, ein für allemal der Stoff, und zwar der mit dem Auge der Musik ersehene Stoff, so mußte ich in seiner Gestaltung notwendig bis zur allmählichen gänzlichen Aufhebung der mir überlieferten Opernform fortschreiten. Diese Opernform war an und für sich nie eine bestimmte, das ganze Drama umfassende Form, sondern vielmehr nur ein willkürliches Konglomerat einzelner kleinerer Gesangstücksformen, die in ihrer ganz zufälligen Aneinanderreihung von Arien, Duetten, Terzetten usw., mit Chören und sogenannten Ensemblestücken, in Wahrheit das Wesen der Opernform ausmachten. Bei der dichterischen Gestaltung meiner Stoffe kam es mir nun unmöglich mehr auf eine entsprechende Ausfüllung dieser vorgefundenen Formen an, sondern einzig auf eine gefühlsverständliche Darstellung des Gegenstandes im Drama überhaupt. In dem ganzen Verlaufe des Dramas sah ich keine anderen Abschnitte oder Unterscheidungen möglich als die Akte, in welchen der Ort oder die Zeit oder die Szenen, in welchen die Personen der Handlung wechseln... Somit ging ich durchaus nicht grundsätzlich, etwa als reflektierender Formumänderer, auf die Zerstörung der Arien-, Duett- oder sonstigen Opernform aus, sondern die Auslassung dieser Form erfolgte ganz von selbst aus der Natur des Stoffes, um dessen gefühlsverständliche Darstellung durch den ihm notwendigen Ausdruck es nur ganz allein zu tun war... Das unwillkürliche Wissen von jener traditionellen Form beeinflusste mich noch bei meinem „*Fliegenden Holländer*“ so sehr, daß jeder aufmerksam Prüfende erkennen wird, wie sie mich hier oft noch für die Anordnung meiner Szenen bestimmte; und erst allmählich, mit dem „*Tannhäuser*“ und noch entschiedener im „*Lohengrin*“, also nach immer deutlicher gewonnener Erfahrung von der Natur meiner Stoffe und der ihnen nötigen Darstellungsweise, entzog ich mich jenem formellen Einflusse gänzlich und bedang die Form der Darstellung immer bestimmter nur nach der Erfordernis und der Eigentümlichkeit des Stoffes und der Situation<sup>1)</sup>.“

Diese von Wagner geschaffene Form des Musikdramas, die

---

<sup>1)</sup> a. a. O. S. 320.

in der Einheit von Dichtkunst und Musik sich ausprägt, war das von Lessing, Herder, Schiller und Goethe zuerst geahnte und von der Romantik mit Eifer erstrebte Ideal des deutschen Dramas. Man vergleiche folgende Aussprüche: „Die Natur scheint die Poesie und Musik nicht sowohl zur Verbindung als vielmehr zu einer und derselben Kunst bestimmt zu haben. Es hat auch wirklich eine Zeit gegeben, wo sie beide zusammen nur eine Kunst ausmachten“ (Lessing.) „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte“ (Schiller an Goethe 29. XII 1797). „Wenn alle diese Künste und Reize von Jugend und Schönheit an einem einzigen Abende und zwar auf bedeutender Stufe zusammenwirken, so gibt es ein Fest, das mit keinem andern zu vergleichen.“ Die Eigenart der Wagnerschen Musikdramen liegt vor allem in der charakteristischen Verwendung und Verzweigung der thematischen Motive. „Wie die Fügung neuer Szenen alles ihnen fremdartige unnötige Detail ausschloß und alles Interesse nur auf die vorwaltende Hauptstimmung leitete, so fügte sich auch der ganze Bau meines Dramas zu einer bestimmten Einheit... Keine Stimmung durfte in einer dieser Szenen angeschlagen werden, die nicht in einem wichtigen Bezuge zu den Stimmungen der andern Szenen stand, so daß die Entwicklung der Stimmungen auseinander und die überall kenntliche Wahrnehmung dieser Entwicklung eben die Einheit des Dramas in seinem Ausdruck herstellten. Jede dieser Stimmungen mußte, der Natur des Stoffes gemäß, auch einen bestimmten musikalischen Ausdruck gewinnen, der sich der Gehörempfindung als ein bestimmtes musikalisches Thema herausstellte... ein charakteristisches Gewebe der Hauptthemen, das sich nicht über eine Szene (wie früher im einzelnen Opern-Gesangstücke), sondern über das ganze Drama, und zwar in innigster Beziehung zur dichterischen Absicht ausbreitete.“ Dieses thematische Verfahren ist wahrscheinlich E. T. A. Hoffmann entlehnt, der ganz ähnlich die Wiederholung desselben dichterischen Motivs verwendet. Um diese stets wiederkehrenden Motive noch mehr hervortreten zu lassen, verwendet Wagner für sie eine ganz bestimmte charakteristische Tonart; er charakterisiert also nicht nur durch melodische, sondern auch durch klangliche Eigentümlichkeiten, die mit

Bestimmten Tonarten in eigenartige Beziehung gebracht sind. So ist die Haupttonart des Lohengrin A-Dur, die Tonart des Grafs, dessen überirdische Herkunft durch hohe Violinen gekennzeichnet wird; es erscheint als As-Dur, bevor Lohengrin erscheint, als A-Moll bei seinem Abschied. Für die Geigenspieler verwendet Wagner die Paralleltonart von A-Dur = Fis-Moll als Symbol, Englisch-Horn und Baßflarinette geben die unheimliche Färbung. Im strahlenden C-Dur der Trompeten prangt König Heinrich, während Elsa durch weiche Holzblasinstrumente und das liebliche B-Dur musikalisch dargestellt wird<sup>1)</sup>. Daß wir in dieser orchestralen Farbenmischung malerische Einflüsse auf die Musik zu sehen haben, steht mir ganz außer Zweifel. Damit stimmt auch Wagners Notenschreibart in seinen Jugendkompositionen mit buntfarbigen Tinten, die Neigung zu bildhafter Gruppierung und das Hervortreten visueller Sinnesbegabung im Ring<sup>2)</sup> zusammen.

Doch die bei Wagner vorwiegende akustisch-musikalische Begabung stempelt ihn vor allem zum Romantiker<sup>3)</sup>. Dahin deutet auch die von ihm erstrebte Verschmelzung aller Künste, die ein romantisches Ideal war. Seine romantische Neigung offenbart sich weiter in der Vorliebe für das Erlösungsmotiv, das recht eigentlich ein romantisches Lieblingsthema war (Novalis will im Tode erlöst werden, Christuskultus) in der ausgesprochenen Vorliebe für den Mythos und alles Wunderbare: die Grauswelt, Schwanensage, für den mittelalterlichen Zeithintergrund mit Gottesurteil, Ritterschaft, Elsa in ihrem träumerischen Wesen, die Münster Szene im Nibelungenlied.

Aber Wagner bleibt in dieser Romantik nicht stecken, sondern führt in gesunder Mischung mit dem realistischen Zeitgeiste die Entwicklung weiter. Darin ist er ganz ein Kind seiner Zeit, daß er die Problem dichtung aufgriff und wie Hebbel seine gegensätzlichen Charaktere auf den breiten Boden der Weltanschauungen stellte. So kämpft Ortrud zugleich für ihre entweihten germanischen Götter, wenn sie ihre Herrschaft im Bunde mit Telramund

<sup>1)</sup> Nach Jstel a. a. O. S. 45.

<sup>2)</sup> Groos, Die Sinnesdaten im Ringe der Nibelungen, Archiv für ges. Psychol. XXII (1912) S. 412/13.

<sup>3)</sup> Vgl. Kießling a. a. O.

gegen Elsa und Lohengrin aufzurichten und zu verteidigen sucht. Elsa fleht dagegen zum Gott der Christen, wie Heinrich der Vogler in seinem Namen Gericht hält und Lohengrin, als Gesandter des Grals, die Zaubermächtige in Gottes Namen erlegt. So stehen sich in Ortrud und Lohengrin der alte und neue Glaube gegenüber. Nicht unerwähnt möge Wagners Seherwort bleiben, das Hindenburg in die Tat umgesetzt hat:

„Nach Deutschland sollen noch in fernsten Tagen  
des Ostens Horden siegreich niemals ziehen!“

## 2. Realismus.

### a) Der volkstümliche Realismus in Österreich.

A.: Otto Rommel, Deutsch-österreich. Klassiker-Bibl. Altwiener Volkstheater, 7 Bände. Teschen (Karl Prohaska).

E.: Friedrich Schögl, Vom Wiener Volkstheater. Wien u. Teschen (Prohaska, Salonbibliothek) o. J. (1883). W. Kosch, Das Volksstück von Raimund bis Anzengruber. Z.D.M. XXVI (1912) S. 16—28. Alfred Kleinberg in der Einführung zur Ausgabe „Der Verschwender“ (N.D.).

Die Anfänge des Wiener Lokalstückes reichen bis in die frühe Neuzeit zurück. Es entwickelte sich aus den derb-komischen Fastnachtspielen, die von herumziehenden Schauspielern aus dem Stegreif gedichtet und in hölzernen Buden gespielt wurden. Der Schauspieler Stranitzky gab 1712 diesen unsteten Schauspielertruppen ein Heim im neuerbauten Theater vor dem Kärntnertor. Wenn er auch in Zukunft das Spielen aus dem Stegreif etwas einschränkte durch die Zeichnung des Gerippes der Handlung und die Niederschrift der wirksamsten Szenen, so blieb doch der Inhalt der Stücke im wesentlichen derselbe: feststehende Charaktertypen, ins Groteske verzerrt, brachten grobe Späße, Bemerkungen und Couplets über Tagesereignisse. Eine wesentliche Veredlung erfuhr diese Volkskomödie durch Philipp Hafner. Die den Vorgängern entliehenen volkstümlichen Motive: den Geisterapparat, Hanswurst und die derben Witze, faßte er straffer zusammen und ordnete sie dem einen Zweck unter, lebenswahre Gestalten aus dem Wiener Vorstadtleben zu zeichnen. So schuf er das Wiener Lokalstück. Sowohl die Stoffe wie die Charaktere in diesen Lokalstücken waren außerordentlich mannigfaltig. Bald finden wir Zauberspiele, bald



bürgerliche Komödien, bald Parodien auf klassische oder andere bekannte Dichtwerke. Besonders beliebt sind große Aktionen, Verkleidungen und effektvolle Situationen. Von künstlerischer Einheit ist nichts zu spüren: musikalische Einlagen (Couplets) unterbrechen beliebig die Handlung. Die Namen verraten uns schon den Geist dieser Spiele; da begegnen uns der Kaufmann von Prell, der Spekulant v. Glucht, der Hauptmann v. Adlerklau, der Musitant Kraglerl u. a. Als bedeutendere Erscheinungen unter den Dichtern müssen hier genannt werden: Adolf Bäuerle, der mit großem Glück die Elemente des Wiener Zauberspiels zu parodistischen Dichtungen benutzte, Karl Meisl, an dessen Stücken wir vor allem einen beißenden Sarkasmus, trefflichen Witz und glänzende Vers Technik beobachten, und Josef Alois Gleich, dessen Parodie „Siesto, der Salamiträmer“ einige Beachtung verdient.

## Ferdinand Reimund.

**Der Verschwender.** Original-Zaubermärchen (1834).

A.: Hendel 128. R. 49. N.D. (Kleinberg) 1911.

E.: R. Prißing, Raimunds Verschwender. Progr. Mährisch-Osttau 1911.

### 1. Unterrichtsziel: Charakteristik des Volksdramas.

An die Tradition der Wiener Lokalposse schloß sich auch Raimund an in seinen Zauberstücken, veredelte aber die Technik in mancher Beziehung. Schon die Wahl des Stoffes, den er aus der Gegenwart griff, verrät den Einfluß des Lokalstückes. Damals lag das Verschwenderthema sozusagen in der Luft; der aufblühende Handel mit den gewagten Spekulationen brachte neben plötzlichen Aufstiegen auch jähe Zusammenbrüche. Dazu können ihm Gleichs „Ndor“ und Nestrons „Lumpazivagabundus“ weitere Motive gegeben haben.

Auch die Kunstform lehnt sich hauptsächlich an die Zauberpösse an in der Verwendung märchenhafter Gestalten und Szenarien. Wie im Märchen schweben Feen, Sphiden, Waldgötter und Genien vorüber und greifen gewaltsam in den Gang der Handlung ein. Genügt der Dichter darin dem Wunderglauben und der Volksphantasie, so ist er bedacht, durch glanzvolle Bilder dem Auge und durch Musik und Wetter dem Ohre Genüsse zu bieten. Mancherlei



geht auf die Technik der Lokalposse zurück. Die Namen der Personen bezeichnen wie dort schon die Rollen: Baron Flottwell, Präsident v. Klugheim, die Architekten Gründling und Soßel, Baron Glitterstein, der Kammerdiener Wolf, der Tischler Valentin Holzwurm usw. Als echt volkstümliche Typen erscheinen das sentimentale Liebespaar Flottwell und Amalie und das Liebespaar aus Dienstbotentreisen Rosa und Valentin, die Hanswurst und Colombine in veredelter Gestalt sind. Aber die meisten Charaktere haben bei Raimund schon individuelles Gepräge, so die einfachen Menschen: die Architekten, der Juwelier, die Diener Wolf und Valentin. Besonders Rosa und Valentin offenbaren im 3. Akt die realistische Kunst Raimunds. Eine köstliche Gestalt ist auch der schwärmerische Naturfreund Dumont, ein würdiges Gegenstück zu Lessings Riccaut de la Marlinière.

Der lose Aufbau erinnert ebenfalls noch an das Lokalstück. Einheitlich abgeschlossene Bilder zu zeichnen und sie in einen größeren Rahmen, die Szene und den Akt, einzuspannen, war das erste und vornehmliche Ziel dieser volkstümlichen Technik. Solche Szenen von großer Bildkraft sind die Begegnung Dumonts mit dem alten Weib (II, 7), Flottwells Zusammentreffen mit dem Bettler und die Szenen in Valentins Hause. Die einzelnen Bildszenen sind zu einer Akteinheit zusammengefaßt. Der I. Akt schildert Flottwells poetische Jugendliebe zu Chéristane und die selbstlose Liebe und Treue der See, der II. Akt den Leichtsinns des Helden und die aufopferungsvolle Pflichttreue des Bettlers. Der III. Akt veranschaulicht die innere Einker Flottwells und die Dienertreue Valentins. Die steigende Handlung enthält die Schilderung der wachsenden Verschwendungssucht bis zum Höhepunkt, der in dem übermütigen Verschütten der Vase liegt, während die fallende Handlung die Läuterung des Helden zeigt, zugleich damit den treuen und den ungetreuen Diener enthüllt. Dieser Gang der Handlung wird dann wie in der Lokalposse wiederholt durch Couplets unterbrochen; von ihnen sind hervorzuheben das Auftrittslied Valentins (I, 6), dessen unsterbliches Hobblied (III, 10: „Da streiten sich die Teut' herum“) und der Schlußgesang.

Wenn auch jeder einzelne Akt ein besonderes Personenverzeichnis hat und somit als höchste Einheit gefaßt werden soll, so

fehlt doch die Einheit dem Gesamtwerke nicht. Sie wird gebildet durch das Leitmotiv des Dramas, das wie im Volksdrama deutlich ausgesprochen wird:

Kein Satum herrsch' auf seinen Lebenswegen,  
Er selber bring' sich Unheil oder Segen,  
Er selbst vermag sich nur allein zu warnen,  
Mit Unglück kann er selbst sich nur umgarnen,  
Und da er frei von allen Schicksalsketten,  
Kann ihn sein Ich auch nur von Schmach erretten.

Diese Worte beweisen, daß die Geister nicht wie im Zauberstück als reale Personen, sondern als Symbolisierungen oder Personifikationen seelischen Lebens aufzufassen sind. Die Deutung, wie sie unter dieser Voraussetzung Kleinberg gibt, ist einleuchtend. Er sieht in Theristane und Azur Verkörperungen der idealen Bestrebungen Flottwells; darum schwinden sie dem jugendlichen Verschwender, bis er, durch die harte Schule des Lebens geläutert, zur Einsicht in den Wert eines Lebens in Einkehr und Sichbescheiden gekommen ist. Zugleich gab die Gestalt des Bettlers dem Dichter die technische Möglichkeit, ohne ein Gewaltmittel die dramatische Lösung zu bringen: die Mittel zu einem genügsamen Leben Flottwells.

So erscheint Raimunds „Verschwender“ zwar eng verwandt mit dem Wiener Zauberstück und der Sozialposse, aber auch als echtes Kunstwerk wieder weit erhaben. Die weitere Entwicklung des volkstümlichen Realismus vollzieht sich in den Lustspielen Neutrons und den Volksstücken (Bauern Dramen) Anzengrubers.

## b) Der klassische Realismus.

### Friedrich Hebbel.

A.: Kritische Ausgabe von R. M. Werner, Berlin (Behr), „Säkularausgabe“ 1913.

E.: Die gesamte Hebbel-Literatur gibt H. Wütschke in seiner Hebbel-Bibliographie (Veröffentlichungen der Deutschen Bibliogr. Gesellschaft. 6. Band), Berlin (Behr) 1910.

Ich hebe aus der reichen Literatur heraus als wichtig für Hebbels Biographie: R. M. Werner, Hebbel, Leben und Werke. Ein Lebensbild (Führende Geister 47/48). Berlin, E. Hofmann u. Co.<sup>2</sup> 1913. Adolf Bartels, Dichter-Biographien, 3. Bd.: Chr. Friedr. Hebbel Epj.

(Reclam Nr. 3998) o. J. Hermann Krumm, Einleitung zur Ausgabe der sämtlichen Werke, Epz. (Hesse) o. J.

Für Hebbels Weltanschauung: J. Collin, Die Weltanschauung der Romantik und Friedrich Hebbel. Grenzboten 18. Jan., 1. Febr. 1894 Bd. I. Arno Scheunert, Der Pantragismus als System der Weltanschauung (Beiträge zur Ästhetik 8) Hamburg u. Epz. (L. Voß) 1903. Hermann Stodte, Friedrich Hebbels Drama aus der Weltanschauung und den Hinweisen des Dichters erläutert. Stuttgart (Wilhelm Violet) 1908 (schnell und gut orientierend). Wilhelm Waeholdt, Hebbel und die Philosophie seiner Zeit (Berliner Diss.), Gräfenhainichen (Wilhelm Hefner) 1903.

Für Hebbels Epik: H. Möller, Hebbel als Epiker (Progr. der höheren Staatschule in Cuxhaven) 1908.

Für Hebbels Drama: Carl Böhrig, Die Probleme der Hebbelschen Tragödien. Diss. Leipzig. 1899 (Wird Hebbel nicht gerecht). E. A. Georgy, Die Tragödie Friedrich Hebbels nach ihrem Ideengehalt, Epz. (Avenarius) 1904 (Gibt die beste Analyse der Hebbelschen Dramen). Johannes Krumm, Die Tragödie Hebbels. Ihre Stellung und Bedeutung in der Entwicklung des Dramas (Hebbel-Forschungen III). Berlin (Behr) 1908 (Das vorzügliche Buch behandelt die literarhist., philos. und ästhetische Bedeutung Hebbels). Fr. Zinkernagel, Grundlagen der Hebbelschen Tragödie, Bln. 1904. O. Walzel, Hebbelprobleme, Epz. (Haessel) 1909. Derf., Hebbel und seine Dramen.

Als Leitfaden der Besprechung diene Hebbels Ausdruck:

„Der Begriff des poetischen Realismus fällt keineswegs mit dem Naturalismus zusammen oder mit dem des naturalistischen Realismus der künstlerische. Es handelt sich hier von einer Welt, die von der schaffenden Phantasie vermittelt ist, nicht von der gemeinen; sie schafft die Welt noch einmal, keine sogenannte phantastische Welt, d. h. keine zusammenhanglose, im Gegenteil eine, in der der Zusammenhang sichtbarer ist als in der wirklichen, nicht ein Stück Welt, sondern eine ganze, geschlossene, die alle ihre Bedingungen, alle ihre Folgen in sich selbst hat. Der Hauptunterschied des künstlerischen Realismus vom künstlerischen Idealismus ist, daß der Realist seiner wiedergeschaffenen Welt so viel von ihrer Breite und Mannigfaltigkeit läßt, als sich mit der geistigen Einheit vertragen will, wobei diese Einheit selbst zwar vielleicht schwerer, aber dafür weit großartiger ins Auge fällt. Dem Naturalisten ist es mehr um die Mannigfaltigkeit zu tun, dem

Idealisten mehr um die Einheit. Diese beiden Richtungen sind einseitig, der künstlerische Realismus vereinigt sie in einer künstlerischen Mitte.“

### Herodes und Mariamne.

A.: Hendel 1919. R. 3188. D.S.A. 63 (Deßelmann).

E.: Paul Bornstein, Hebbels Herodes und Mariamne, Hamburg u. Lpz. (L. Voß) 1904 (Vortrag 45 S.). Heinrich Deßelmann, Friedrich Hebbels Herodes und Mariamne, durch des Dichters eigene Aussprüche erläutert, Bonn (Progr. des Kgl. Gymn.) 1909. Paul Kämpfer, Die zeitgeschichtlichen Verhältnisse zu F. H.s Trauerspiel „H. u. M.“. Z.D.U. XXVIII (1914). S. 619 ff.

Über die dichterische Gestaltung des Herodes-Stoffes in der Weltliteratur handeln: F. Stutsch, Hebbels Herodes und Mariamne. Ztschr. f. vergl. Literaturgesch. N.F. X. 94. Graß, Studien über die dramatische Behandlung der Geschichte von Herodes und Mariamne (Diss. Königsberg 1901). M. Landau, Die Dramen von Herodes und Mariamne. Ztschr. f. vergl. Lit. VIII 175 ff., 279 ff., IX 187 ff. (Weimar 1895—96). C. v. Reinhardtsoettner, Über einige dramatische Bearbeitungen von Herodes und Mariamne, Aufsätze und Abhandlungen zur Literaturgesch. Straßburg (Trübner) 1887, S. 40.

#### A. 1) Der Stoff.

Die Quelle ist Flavius Josephus' Geschichtswerk „Jüdische Altertümer“, Bk. XV, 3—7. Deutsche Übersetzungen von Kaulen, Köln (Bachem) o. J. und Clemenß in Hendels Bibliothek der Gesamtliteratur des In- und Auslandes. Eine zusammenfassende Darstellung der Herodes-Mariamne-Episode gibt Deßelmann, Progr. Bonn (Kgl. Gymn.) 1909, S. 6 ff. Zu beachten ist, daß Josephus wie alle aus ihm schöpfenden dramatischen Dichter außer Hebbel nur von einer Eifersuchtstragödie, einem rohen Willkürakte des Tyrannen Herodes zu berichten wissen.

#### A. 2) Die dichterische Gestaltung.

##### Der Bau<sup>1)</sup>.

#### 1. Exposition (I, 1 und 2; Ergänzung II, 1—3):

I, 1. Das Motiv klingt an im Opfertod der Mattabäerin.

I, 2. „Die Atmosphäre der Zeiten“ (Milieu): Die Stellung des Herodes zu Rom (Bericht des Joab), zu den Juden

<sup>1)</sup> Vgl. Meine Schulausgabe. S. 23 ff.

(Sameas), zu seinen Angehörigen (Der Tod des Aristobol warf seine Schatten: Alexandras Rache, Mariamnes Verstimmung).

2. Die steigende Handlung (I, 3—III, 6): Die Entstehung des Konfliktes zwischen Herodes und Mariamne. Herodes verlegt die Menschenwürde seiner Gemahlin.

I, 3. Erregendes Moment: Das Verlangen des Treuschwurs und die Ablehnung seitens Mariamnes.

1. Stufe der Steigerung: Herodes stellt Mariamne unters Schwert, um sich ihrer zu versichern (Ungeschicklichkeit und Unsicherheit des Herodes).

(I, 4. Seine Gründe. 5. Ausführung: Auftrag an Joseph. 6. Stimmungsausdruck des Herodes.)

Dazwischen Expositionszenen II, 1—3 (zur Erläuterung der Szenen I, 3—6).

- II, 1. Alexandra und Sameas: Stellung der Juden zu Herodes (Verschwörung).

2. Alexandras Rache. Beide Szenen erklären des Herodes fieberhaftes Handeln.

3. Mariamne erklärt ihre Stellung zu Herodes. Seine politischen Maßregeln hält sie für notwendig im Gegensatz zur Mutter; ihre Verstimmung erklärt sie mit dem Unwillen über Herodes' Heuchelei bei Aristobols Tod und mit ihrer Verirrung. Durch einen freiwilligen Treueid erklärt sie, aus welchen Gründen sie den geforderten Eid (I, 3) verweigerte.

2. Stufe: Die Tat des Herodes wird entdeckt.

II, 4. Joseph erkennt die Notwendigkeit zu handeln.

5. Er verrät sich.

6. Salomes Eifersucht bestätigt der Mariamne den Verdacht.

3. Stufe: Die Folgen der Entdeckung des Blutbesehles.

III, 1. Herodes erscheint in Begleitung des Soemus. Salome verdächtigt Mariamne.

2. Herodes, argwöhnisch, läßt Mariamne rufen; diese klagt Herodes an.



3. Joseph zur Strafe hingerichtet.

4., 5. Salomes weitere Verdächtigungen aus Rachsucht.

3. Der Höhepunkt (III, 6): Herodes, durch Antonius abberufen, wird von Mariamne vor die Entscheidung gestellt. Er vergeht sich zum zweitenmal, indem er Mariamne unters Schwert des Soemus stellt (diesmal aus gemeinem Mißtrauen).

NB.: Parallel mit der steigenden Handlung gehen die politischen Unruhen in zunehmender Stärke, so die Verschwörung in Jerusalem, der Ausbruch der Revolution, die Entscheidung um die Weltherrschaft.

4. Die fallende Handlung (IV. und V. Akt). Der durch die Entdeckung bewirkte Umschlag. Die gewaltsame Lösung des Konfliktes.

1. Stufe: Die Entdeckung der Ruchlosigkeit bewirkt, daß Mariamne sich innerlich lossagt.

IV, 1. Mariamne weicht dem Soemus aus.

2. Soemus bewirkt durch Sameas' Entlassung ein Verhör.

3. Soemus offenbart den Blutbefehl, die Gründe, weshalb er ihn übernommen und warum er ihn verrät. Mariamnes Selbstmordversuch.

2. Stufe: Mariamne sagt sich auch äußerlich los.

Ihre Rache: Sie beschließt, durch Veranstaltung eines Festes Herodes irrezuführen und ihn zu ihrem Henker zu machen.

IV, 4. Die Diener bereiten das Fest vor. Gegenbilder zu den Persönlichkeiten der Mariamne und des Soemus.

5.—7. Mariamne täuscht durch Verstellung Alexandra (5), Salome (6), Titus (7), um sie als Zeugen gegen sich aufzustellen.

8. Herodes erscheint und erfährt den Verrat; er läßt Soemus abführen. Mariamne scheidet sich von Herodes.

3. Stufe: Herodes läßt Mariamne zum Tode verurteilen.

V, 1. Salome reizt Herodes.

2. Wirkung ihrer Worte.

3. Herodes' Zweifel an Mariamnes und Soemus' Schuld.

4. Bericht über Sameas' Heldenmut. Messiasverkündigung (Grundakkoord zu Mariamnes Tod).

5. Herodes, gereizt durch Mariamnes Stolz, erzwingt die Verurteilung.

Moment der letzten Spannung: Mariamne erklärt dem Titus ihr Verhalten. Loslösung vom Leben.

5. Katastrophe: Mariamnes Tod wird verkündet, während Salome den Sinn des Königs ablenkt und die heiligen drei Könige erscheinen.

Verklärung des tragischen Ausganges. Mariamne unterliegt zwar physisch, aber moralisch ist sie Siegerin: Titus und Alexandra beweisen die Unschuld der Königin. Ihre Idee triumphiert: Christus ist der Welt erschienen mit dem Evangelium der Innerlichkeit (Schlußaktord). Herodes ist vernichtet.

#### B. I. Der historische Charakter des Dramas.

Unterrichtsziel: Wesen des psychologischen und historischen Realismus.

Hebbel über das Verhältnis des Dichters zur Geschichte (nach seinen eigenen Ausprüchen).

„Das Drama ist die höchste Form der Poesie und der Kunst überhaupt, hat aber nichtsdestoweniger die Aufgabe, das Leben in seiner Unmittelbarkeit zur Anschauung zu bringen und den alles umfassenden Verstand, der ihm im ganzen zu Grunde liegen muß, im einzelnen hinter anscheinender Willkür zu verstecken.“ (Über den Stil des Dramas, W. XI, S. 71.)

„Die Kunst soll das Leben in seinen verschiedenartigen Gestaltungen ergreifen und darstellen. Mit dem bloßen Kopieren ist das natürlich nicht abgetan“ (T. I).

„Die dramatische Kunst soll den welthistorischen Prozeß, der in unsern Tagen vor sich geht und die vorhandenen Institutionen des menschlichen Geschlechts, die politischen, religiösen und sittlichen, nicht umstürzen, sondern tiefer begründen, sie also vor dem Umsturz sichern will, beenden helfen. In diesem Sinne soll sie zeitgemäß sein.“

Zu Lessings Hamburgischer Dramaturgie XXIV. Stück: „Kurz, die Tragödie ist keine dialogierte Geschichte; die Geschichte ist für die Tragödie nichts als ein Repertorium von Namen, mit denen wir gewisse Charaktere zu verbinden gewohnt sind“ . . . bemerkt Hebbel: „Ich denke doch, das Verhältnis zwischen Geschichte und Tragödie kann etwas inniger sein“ (T. I, 1502).

„Die Geschichte ist für den Dichter ein Vehikel zur Verkörperung seiner Anschauungen und Ideen, nicht aber ist umgekehrt der Dichter der Auferstehungsel der Geschichte“ (Mein Wort über das Drama).

„Die Dichtkunst, die höchste, ist die eigentliche Geschichtsschreibung, die das Resultat der historischen Prozesse faßt und in unvergänglichen Bildern festhält, wie z. B. Sophokles die Idee des Griechentums“ (T. II, 2079).

„Der Geschichtsschreiber malt die Maschine in ihren äußeren Umrissen, der Dichter stellt das innere Getriebe dar, wobei er denn oft, wo es verdeckt ist, auf die Naturgesetze zurückgehen muß“ (T. III, 4698).

„Ich glaube nun und habe es oben ausgeführt, daß der wahre historische Charakter des Dramas niemals im Stoff liegt und daß ein reines Phantasiegebilde, selbst ein Liebesgemälde, wenn nur der Geist des Lebens in ihm weht und es für die Nachwelt, die nicht wissen will, wie unsere Großväter sich in unseren Köpfen abgebildet haben, sondern wie wir selbst beschaffen waren, frisch erhält, sehr historisch sein kann. Ich will hiermit keineswegs sagen, daß diese Poeten ihre dramatischen Dichtungen aus der Luft greifen sollen; im Gegenteil, wenn ihnen die Geschichte oder die Sage einen Anhaltspunkt darbietet, so sollen sie ihn nicht in lächerlichem Erfindungsdünkel verschmähen, sondern ihn dankbar benutzen“ (Mein Wort über das Drama).

Höher als die Wirklichkeit und historische Treue, die er gewissenhaft beachtet, steht ihm also die innere Wahrheit, welche die Kunst zu offenbaren hat. Die Kunst kann aber auch aus anderen Gründen nicht eine Kopie der Wirklichkeit sein.

„Aber der Inhalt des Lebens ist unerschöpflich, und das Medium der Kunst ist begrenzt. Das Leben kennt keinen Abschluß, der Faden, an dem es die Erscheinungen abspinnt, zieht sich ins Unendliche hin, die Kunst dagegen muß abschließen, sie muß den Faden, so gut es geht, zum Kreis zusammenknüpfen, und dies ist der Punkt, den Goethe allein im Auge haben konnte, als er aussprach, daß alle ihre Formen etwas Unwahres mit sich führten ...

Die vorzüglichsten Dramen aller Literaturen zeigen uns, daß der Dichter den unsichtbaren Ring, innerhalb dessen das von ihm

aufgestellte Lebensbild sich bewegt, oft nur dadurch zusammenfügen konnte, daß er einem oder einigen der Hauptcharaktere ein das Maß bei weitem überschreitendes Welt- und Selbstbewußtsein verlieh . . . dies ist es, um ein höchst wichtiges Resultat zu ziehen, was die bewußte Darstellung in der Kunst von der unbewußten im Leben unterscheidet, daß jene, wenn sie ihre Wirkung nicht verfehlen will, scharfe und ganze Umrisse bringen muß, während diese, die ihre Beglaubigung nicht erst zu erringen braucht, . . . sich an halben, am Ach und Oh, an einer Miene, einer Bewegung genügen lassen mag" (Mein Wort).

Die Tragödie „Herodes und Mariamne“ und die Geschichte.

„Anfangs glaubte ich, den Stoff eben seiner Reichhaltigkeit wegen verschmähen zu müssen, und auch noch jetzt bekenne ich, daß er schwerlich zum zweitenmal vorkommt. Doch ich bin nun schon belehrt, daß noch genug zu tun übrig bleibt, denn fast kein Element kann gebraucht werden, wie es ist, wenn nicht ein widersinniges Stück entstehen soll.

So verzeiht Herodes nach dem Josephus der Mariamne den ersten Ehebruch und verurteilt sie zum Tode wegen des zweiten; kann es etwas Abgeschmackteres geben und liegt nicht klar zu Tage, daß der Geschichtsschreiber entweder über den Charakter seines Helden oder über die Begebenheit durchaus ununterrichtet war?

Serner teilt Joseph, der Vize-Regent, der Mariamne als einen Beweis von der Liebe des Herodes mit, daß er ihm bei der Abreise nach Rom den Befehl hinterlassen hat, sie zu enthaupten, falls er nicht wiederkehre. Läßt sich annehmen, daß ein Mensch so dumm sein kann, das zu tun, und wenn, daß Herodes ihn mit einem so wichtigen Auftrag betrauen wird?

Schlagender kann man diese Ansichten Melchior Meyrs, die in Rötchers Jahrbüchern das alte Evangelium von der Notwendigkeit der historischen Treue ausposaunen, gar nicht widerlegen als durch diesen Stoff!" (Brief an Bamberg 10. 11. 47; B. IV, S. 63).

„Ich hoffe, daß meine neue Tragödie Mariamne die Hoffnungen, die Sie, verehrtester Freund, an sie knüpfen, nicht ganz täuschen werde. Wenn sie so ausfällt, wie sie ausfallen muß, so wird namentlich derjenige Punkt Ihrer Theorie, der das Verhält-



nis der dramatischen Kunst zur materiellen Geschichte be-  
trifft, durch sie eine schlagende, vielleicht unwidersprechliche Bestä-  
tigung finden. Es geht mir mit dem Stoff merkwürdig. Aus der  
Ferne betrachtet, schreckte er mich im Anfang ab; aber aus ganz  
anderen Gründen, als woraus dies sonst wohl der Fall ist. Er  
schien mir schon zu vollendet, zu abgerundet in sich, um dem Künst-  
ler auch nur noch so viel Arbeit zu geben, als nötig ist, wenn er  
sich begeistern soll; er schien mir geradezu eine von denjenigen  
Tragödien zu sein, wie sie, obwohl sparsam, in vollendeter Gestalt  
ohne Beihilfe des Dichters der historische Geist selbst hervorbringt.

Nahebei besehen fand ich das freilich etwas anders. Es kommen  
im Gegenteil in der Geschichte des Herodes Dinge vor, die so un-  
glaublich hingestellt sind, daß wohl der bornierteste Gegner Ihrer  
hier in Frage stehenden Ansicht nicht verlangen wird, daß der  
Künstler sie so in den Kreis seiner Darstellung aufnehmen soll und  
daß ein Dichter, der sich, wie ich, die Aufgabe setzte, eine Tragödie  
absoluter Notwendigkeit hervorzubringen, in Verzweiflung ge-  
raten muß.

Um Ihnen nur eins zu nennen, so beauftragt Herodes seinen  
Oheim Joseph, die Mariamne zu töten, falls er nicht wiedertekhren  
sollte, und dieser Joseph teilt der Mariamne den erhaltenen Auf-  
trag mit, um ihr zu zeigen, wie sehr Herodes sie liebe! Es kann  
nun ohne Zweifel einen Narren geben, der ein so ungeheures Ge-  
heimnis, an dessen Ausplapperung sein Leben hängt, aus einem so  
abgeschmackten Grunde verrät; wie aber ein solcher Mann zu dem  
Besitz eines solchen Geheimnisses kommt, wie ihm ein solcher Auf-  
trag zuteil werden kann, wird dann nur dadurch erklärlich, daß  
Herodes, der ihm den Auftrag gibt, ein noch größerer Narr ist.  
Wiederum ist das Faktum durchaus notwendig, aber es gehört et-  
was dazu, es in Vernunft aufzulösen, wenn man nicht zu dem  
naheliegenden Motiv greifen will, dem Joseph eine Leidenschaft  
für Mariamne unterzulegen, was manchem gefallen mag, was mir  
aber durchaus unstatthaft und mit der Würde des Gegenstandes  
unverträglich scheint. Ich habe das einfache Größenverhältnis ein-  
treten lassen; ein Joseph ist, einer Mariamne gegenüber, eben  
seiner Klugheit wegen verloren; wäre sie seinesgleichen, hätte er  
in seinem Ich einen Maßstab für das ihrige, so könnte sie ihm nicht



entrinnen. Dergleichen Absurditäten kommen nun noch ein paar vor; sie haben aber nur dazu gedient, meine Liebe zu dem Stoff, der gerade durch sie für mich das Abstoßende verlor, feuriger zu entzünden, und ich hoffe ihn zu bewältigen, da die ersten Akte für mich immer entscheidend und diese fertig sind.

Ich will in diesem Stück durchaus nichts abhängig machen von Stimmungen und Entschlüssen, die nur auch relativ begründet in den Charakteren und Verhältnissen, so, aber auch anders sein können; es soll sich zu dem, was sich darin ereignet, ein jeder, der Mensch ist, bekennen müssen, selbst zu dem Entschluß des Herodes, aus dem alles entspringt und der nicht bloß mysteriös zu sein scheint, mysteriös in dem Sinn, daß er aus dem unentzifferbaren Urgrund der Persönlichkeit aufsteigt, sondern geradezu phantastisch.“ (An Rötischer 22. 12. 47; B. IV, S. 72, 73, 74.)

Nach diesen klaren Weisungen habe ich zunächst das Verhältnis Hebbels zum überlieferten Stoff geprüft und festgestellt, daß der Dichter nur dann von der Geschichte abweicht, wenn der innere Zusammenhang lückenhaft oder psychologisch bedenklich ist; es steht ihm also der psychologische Realismus höher als der historische. (Vgl. Ausgabe S. 8—16 = Progr. 9—16.)

### Das Drama als Spiegelbild der historischen Prozesse der Gegenwart.

Die historischen Tragödien sollen „die jetzt obschwebenden Prinzipienfragen“ erörtern und in diesem Sinne zeitgemäß sein. Vgl. folgende Aussprüche Hebbels: „Ich bin mir bewußt, daß die individuellen Lebensprozesse, die ich darstellte und noch darstellen werde, mit den jetzt obschwebenden allgemeinen Prinzipienfragen in engster Beziehung stehen“ (Vorwort zur M. M. Bd. XI, S. 48). „Die Poesie soll nicht bleiben, was sie war und ist, sie soll Spiegel des Tags, ja der Stunde werden“ (Ebda. S. 51).

„Interessant war es mir, das, was ich über Geschichtsschreibung längst gedacht und in einer kleinen, das Verhältnis des Dramas zur Historie erörternden Schrift ausgesprochen habe, durch die Wiener Ereignisse faktisch bestätigt zu erhalten... Sie sehen, ich verspinne alles unmittelbar in meine Kunst hinein“ (B. IX, S. 137f.).

„Der Mensch dieses Jahrhunderts will nicht, wie man ihm Schuld gibt, neue und unerhörte Institutionen, er will nur ein besseres Fundament für die schon vorhandenen, er will, daß sie sich auf nichts als auf Sittlichkeit und Notwendigkeit, die identisch sind, stützen und also den äußeren Haken, an dem sie bis jetzt zum Teil befestigt waren, gegen den inneren Schwerpunkt, aus dem sie sich vollständig ableiten lassen, vertauschen sollen. Dies ist nach meiner Überzeugung der welthistorische Prozeß, der in unseren Tagen vor sich geht. . . . Die dramatische Kunst soll . . . die neue Form der Menschheit, in welcher alles wieder an seine Stelle treten, in welcher das Weib dem Manne wieder gegenüberstehen wird, wie dieser der Gesellschaft, und wie die Gesellschaft der Idee, erzeugen“ (Vorwort zur Maria Magdalene).

Den welthistorischen Prozeß des 19. Jahrhunderts sieht Hebbel also in der Entwicklung der Menschheit zu höheren, reineren Formen; während die einen das Gemeinschaftsleben (Staat, Ehe) äußerlich begründen, wollen die anderen schon einen inneren Schwerpunkt. Wie die Kunst diesen Prozeß beenden soll, habe ich am Probleme dieses Dramas nachgewiesen (Ausgabe S. 16—23). Auch persönliche Erlebnisse spiegeln sich in diesem Drama wider (a. a. O. S. 19, 26 und 27), da der Dichter nur „eigene Lebensprozesse“ wiedergeben kann. Vgl. „Auch das ist wahr, daß ich während der Oktober-Krisis die Hauptscenen im 5. Akt der Mariamne geschrieben habe, ich kann das Verbrechen nicht leugnen. Ein solches muß es freilich für Leute sein, die vom Dichten einen Begriff haben, wie vom Schustern, die gar nicht ahnen, daß der Dichter immer wieder aushaucht, was der Mensch einatmet“ (Brief an Palleske 25. Mai 50; B. IV, S. 220).

## II. Der philosophische Gehalt der Tragödie.

Daß Hebbels Drama, wenn man ihm ganz gerecht werden will, besonders auf den ideellen Gehalt geprüft werden muß, sagt er selbst. „Obgleich es mich nicht unangenehm berühren konnte, daß die Kritik bisher fast ausschließlich meine Gestalten ins Auge faßte und die Ideen, die sie repräsentieren, unberücksichtigt ließ, . . . . so muß ich nun doch wünschen, daß dies ein Ende nehmen, und daß man auch dem zweiten Faktor meiner Dichtungen einige Wür-

digung widerfahren lassen möge, da sich natürlich ein ganz anderes Urteil über Anlage und Ausführung ergibt, wenn man sie bloß in Bezug auf die behandelte Anekdote betrachtet, als wenn man sie nach dem zu bewältigenden Ideen-Kern, der manches notwendig machen kann, was für jene überflüssig ist, bemißt“ (Vorwort zur Maria Magdalene Bd. XI, S. 48).

### 1. Hebbels Theorie vom Wesen der Tragik<sup>1)</sup>.

Das Drama hat nach Hebbel die Aufgabe, das Leben in seiner Unmittelbarkeit zur Anschauung zu bringen und den alles umfassenden Verstand, der ihm im ganzen zu Grunde liegen muß, im einzelnen hinter anscheinender Willkür zu verstecken. Das Hebbelsche Drama ist also ein Symbol, Spiegelbild des Weltlaufs, dessen tragisches Gesetz auch ihm zu Grunde liegt.

Wie sieht dieser Weltlauf und das Weltgesetz, die der Dichter zur Kunst erhebt, aus? Allüberall scheint die Welt in einen unauflösbaren Dualismus gespalten. Solche Zweitheiten sind Idee und Erscheinung, Mensch und Welt, Menschheit und Mensch, Leben und Tod, Häßlichkeit und Schönheit, Krankheit und Gesundheit u. a. m. Dieser Dualismus ist schon mit dem Sein des Menschen gegeben, denn jede Individuation ist eine Verletzung der Einheit, ein Abfall von der Idee. So natürlich und notwendig auch die Vereinzelnung ist, sie schließt eine „Schuld“ schon ein und bedingt sie: die Maßlosigkeit. Denn es ist Bedingung des Lebens, daß der Mensch seine Kräfte gebraucht, Kraft gegen Kraft, in Gott ist die Ausgleichung (Pantragismus Hebbels).

Aus diesem Dualismus des Seins folgert Hebbel einen Dualismus des Rechtes zu handeln. „Der wahre und ganze Dichter macht gar bald die Erfahrung, daß Ideal und Gegensatz, Licht und Schatten sich nicht aufheben, sondern sich gegenseitig bedingen.“ Dieses Verhältnis kann folgende Notiz erläutern: „Häßlichkeit zur Schönheit: ‚Wärst du nicht, dann wäre ich auch nicht, ich bin dein Niedererschlag.‘“ — Ebenso ist es mit den gegensätzlichen Charakteren im Drama, in denen dualistische Ideenfaktoren verkörpert sind. „Schon die einfache Wahrnehmung, daß die aufstretenden Personen sich alle gegenseitig bedingen und beschränken, daß also keine in dem, was

<sup>1)</sup> Vgl. Mein Programm S. 16—18.

sie tut, ganz recht oder unrecht hat, sollte darauf führen, daß auch keine in dem, was sie tut, ganz recht oder unrecht haben kann.“ „Daß 3. B. in Romeo und Julia die Alten so gut ein relatives Recht haben wie die Jungen, daß im König Lear die grausamen Töchter in dem unnahbaren Jähzorn des Vaters wenigstens ihre halbe Entschuldigung finden, das leuchtet auch dem Kurzsichtigsten ein. Was nun ein Dramatiker wert ist, der für diesen Dualismus des Rechts keinen Sinn hat, weiß jeder.“ „Das Drama beruht eben auf diesem Gegensatz und schöpft aus diesem seine ganze Kraft. Böse und Gut, Verstand und Leidenschaft rufen einander mit Notwendigkeit hervor und müssen mit gleich frischen Farben und in gleich scharfen Umrissen vorgeführt werden.“

Wie sich im Leben eins gegen das andere abschattet, können wir uns denken und vorstellen, aber nicht das, was als Gemeinsames, Lösendes und Versöhnendes hinter diesen gespaltenen Zweifeln liegt. Die Kunst aber hat mehr zu geben als das dualistische Bild des Weltalls; sie muß die dualistische Form des Seins wieder in die Einheit auflösen, d. h. das Moment der Idee aufdecken, in dem es die verlorene Einheit wiederfindet. Wie geschieht das? Sobald die Zweifeln zu schneidend hervortritt, löst das Drama sie durch sich selbst wieder auf. Das veranschaulicht Hebbel durch folgendes Bild: „Das Drama stellt die beiden Kreise auf dem Wasser dar, die sich eben dadurch, daß sie einander entgegen-schwellen, zerstören und in einem einzigen großen Kreis, der den zerrissenen Spiegel für das Sonnenbild wieder glättet, zergehen.“ Die Kunst erreicht dieses Ziel, indem sie gleich die nächste Konsequenz dieser Inkongruenz (zwischen Idee und Erscheinung), die Maßlosigkeit ergreift und in ihr „das Sichselbst-Aufhebungs-Moment“ aufzeigt. Wie nämlich die Maßlosigkeit die Folge des Selbsterhaltungstriebes des Menschen ist, so ist die Vernichtung der Maßlosigkeit notwendig und erklärbar aus dem Selbsterhaltungstrieb der Menschheit, die sich gegen eine Störung ihrer Bedingungen wehrt. Wenn so die Einzelwesen an der Maßlosigkeit zu Grunde gehen, verschaffen sie der Idee im Drama eine „Satisfaktion“. Zwischen den beiden relativ berechtigten Gegensätzen setzt sich die allein notwendige Idee, das Weltgesetz, durch. Die Wiederherstellung der Idee im Drama soll aber nicht so vor sich



gehen, daß die eine Partei den Sieg über die andere davonträgt. Auch die Verfechter der Idee leiden an der Maßlosigkeit, die ihren Untergang herbeiführt. Erst durch ihren Tod wird die Idee von der mangelhaften Form befreit und die Versöhnung der Idee bewirkt.

Da nun Hebbel die sittliche Weltordnung die der dualistischen Form des Daseins zu Grunde liegende Notwendigkeit nennt, so ist ihm Idee, Weltgesetz, Sittlichkeit identisch. Diese sittliche Idee, welche gleichermaßen dem Weltlauf wie seinem Spiegelbilde, dem Drama, „als festes, unverrückbares Fundament“ zu Grunde liegt, bildet das Zentrum des Kunstwerkes.

Das Herbe und Niederdrückende dieser Tragik, daß Menschen notwendig schuldig werden und als Verfechter neuer Ideen, weil unvollkommen, auf ihre eigene Zerstörung hinarbeiten müssen, sucht Hebbel zu mildern. „Der Begriff der tragischen Versöhnung ist nur aus der Maßlosigkeit, die, da sie sich in der Erscheinung nicht aufheben kann, diese selbst aufhebt, indem sie sie zerstört und so die Idee von ihrer mangelhaften Form befreit, zu entwickeln.“ Er will also die Versöhnung der Idee, nicht die des Individuums, da das Tragische im Kreise der individuellen Ausgleichung nicht möglich ist. Anders ausgedrückt: das Individuum geht zu Grunde, dagegen die Idee triumphiert. Sein Tod ist ein kostbares Glied in der Entwicklung der sich endlich doch durchsetzenden Idee. So strahlt in die Finsternis des Irrtums und dämonischer Leidenschaften in ‚Herodes und Mariamne‘ der Stern von Bethlehem. Frieden auf Erden kündend, und auf der Trümmerstätte des Vernichtungskampfes der Nibelungen erhebt sich das Kreuz, das Zeichen der Versöhnung. Nicht nur im objektiven Ausgange der Sache, vor allem in der Haltung des Helden liegen in Hebbels Drama die erhebenden Momente. Die Versöhnung ist unvollständig, wenn das Individuum trotzig und in sich verbissen untergeht und dadurch im voraus verkündigt, daß es an einem andern Punkte im Weltall abermals kämpfend hervortreten wird, dagegen vollständig, indem das Individuum im Untergang selbst eine geläuterte Anschauung seines Verhältnisses zum Ganzen gewinnt und im Frieden abtritt. Nicht minder dient zur Versöhnung des durch die Tragödie ausgelösten pessimistischen Grundgefühls das kraftvolle Handeln, mutige Eintreten für die Idee und die Haltung im Tode.



2. Die Untersuchung des tragischen Gehaltes richtet sich also darauf: In welchen Personengruppen offenbaren sich dualistische Ideen? Inwiefern haben alle Personen recht (relativ) (vgl. Brief Hebbels an Janinski vom 14. 8. 48 = B. IV, S. 129), und worin sucht Hebbel die einheitliche Idee, die das Weltgesetz, Sittlichkeit der Menschheit, darstellt? Eine Lösung habe ich versucht in der Ausgabe S. 17—23 (wo S. 22, Zeile 5 Soemus statt Sameas zu lesen ist). Es ergibt sich folgendes Bild:

Thema: Idee der Persönlichkeit. Der Dualismus.			
Die alte Welt. Äußerlich bestimmt sind:		Die neue Welt. Innerer Schwerpunkt	
Affiaten:	Römer:	Juden (Spaltung):	Christentum:
„Menschen- nähren“ (zu Machinen erstarre Menschen).	Antonius ist Sklave der Sinnlichkeit und des äußeren Scheins.	Joseph, ein Werkzeug des Despoten. Alexandra, Werkzeug der Rache.	Sameas wird im Handeln be- stimmt durch die reli- giöse Idee, ist aber nicht frei von Sanatismus.
	Titus urteilt anfangs nach dem Schein, gelangt aber zur Ahnung der neuen Zeit.	Herodes, ein Despot, for- dert unbedingte Unterwürfigkeit und tritt die Per- sönlichkeit seines Weibes und seiner Untertanen mit Füßen.	Soemus zeigt Männerstolz vor Königsthronen. Per- sönlichkeit dem Despoten gegenüber. Marianne versteht die Menschen- würde des Weibes.
			Weiter- entwicklung dieser Ideen im Ewange- lium der In- nerlichkeit (angedeutet durch die Schlüsselzene).

## Agnes Bernauer.

A.: Hendel 1535. R. 4268, D.S.A. (Schulze).

E.: E. A. Georgy, a. a. O. S. 212—263, gibt eine eingehende Analyse. Berthold Schulze (D.S.A. 56) bringt das wichtigste Material. Gottfried Hordtler, Agnes Bernauerin in der Dichtung, Progr. d. kgl. Realschule Straubing 1884 verfolgt die dichterischen Bearbeitungen des Stoffes seit dem 16. Jahrh. Julius Petri, Der Agnes Bernauer-Stoff im deutschen Drama, mit besonderer Berücksichtigung von Otto Ludwigs handschriftlichem Nachlaß. Rostocker Diss. o. J. (1892), ergänzt Hordtlers Arbeit in ästhetischer Beziehung. Elise Dosenheimer, Fr. H.s Auffassung vom Staat und sein Trauerspiel „Agnes B.“ (Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literatur-Geschichte. N. F. Heft XIII). Lpz. (Haessel) 1912.

### A. Der historische Charakter.

1. Stoff<sup>1)</sup>. Am unverfälschtesten ist die Agnes-Bernauer-Anekdote in einem alten Volksliede erzählt.

Das alte Volkslied von der Agnes Bernauerin.

1. Es reiten drei Reiter zu München hinaus,  
Sie reiten wohl vor der Bernauerin ihr Haus:  
Bernauerin, bist du drinnen,

ja drinnen?

2. Bist du darinnen, so tritt du heraus,  
Der Herzog ist draußen vor ihrem Haus  
Mit allem seinem Hofgesinde,

ja Gesinde.

3. Sobald die Bernauerin die Stimme vernahm,  
Ein schneeweißes Hemd zog sie gar bald an,  
Wohl vor den Herzog zu treten,

ja treten.

4. Sobald die Bernauerin vors Tor naus kam,  
Drei Herren gleich die Bernauerin vernahm:  
Bernauerin, was willst du machen,

ja machen?

5. Ei willst du lassen den Herzog entweg'n,  
Oder willst du lassen dein jung frisches Leb'n,  
Ertrinken im Donauwasser,

ja Wasser?

---

1) Das Verhältnis des Volksliedes und der Geschichte zu Greifs Drama behandelt Julius Sahr in Z.D.M. Bd. XIII S. 486 bis 510, wo weiteres Material zu finden ist.

6. Und als ich will lassen mein'n Herzog entweg'n,  
So will ich lassen mein jung frisches Leb'n,  
Ertrinken im Donauwasser,  
ja Wasser.
7. Der Herzog ist mein,  
Und ich bin sein;  
Sind wir gar treu versprochen,  
ja versprochen.
8. Bernauerin auf dem Wasser schwamm,  
Maria Gottes hat sie gerufen an,  
Sollt' ihr aus dieser Not helfen,  
ja helfen.
9. Hilf mir, Maria, aus dem Wasser heraus,  
Mein Herzog läßt dir bauen ein neu's Gotteshaus,  
Von Marmelstein ein'n Altar,  
ja Altar!
10. Sobald die Bernauerin auf die Brücken kam,  
Ein Henkersknecht zur Bernauerin kam:  
Bernauerin, was willst du machen,  
ja machen?
11. Ei willst du werden ein Henkersweib,  
Oder willst du lassen dein'n jung stolzen Leib  
Ertrinken im Donauwasser,  
ja Wasser?
12. Und eh' ich will werden ein Henkersweib,  
So will ich lassen mein'n jung stolzen Leib  
Ertrinken im Donauwasser,  
ja Wasser.
13. Es stand kaum an den dritten Tag,  
Dem Herzog kam eine traurige Klag':  
Bernauerin ist ertrunken,  
ja ertrunken.
14. Auf! ruft mir alle Fischer dcher,  
Sie sollen fischen bis in das rote Meer,  
Daß sie mein feines Lieb suchen,  
ja suchen.

15. Es kommen gleich alle Fischer daher,  
Sie haben gefischt bis in das rote Meer,  
Bernauerin haben sie gefunden,  
ja gefunden.
16. Sie legen dem Herzog wohl auf den Schoß.  
Der Herzog wohl viel tausend Tränen vergoß,  
Er tut gar herzlich weinen,  
ja weinen!
17. So rufet mir her der fünftausend Mann,  
Einen neuen Krieg will ich nun fangen an  
Mit meinem Herrn Vater eben,  
ja eben.
18. Und wär' mein Vater mir nicht so lieb,  
So ließ ich ihn aufhengen als wie einen Dieb,  
Wär' aber eine große Schande,  
ja Schande.
19. Es stund kaum auf den dritten Tag,  
Dem Herzog kam eine traurige Klag':  
Sein Herr Vater ist gestorben,  
ja gestorben.
20. Die mir helfen meinen Vater begrab'n,  
Rote Manteln müssen sie hab'n,  
Rote müssen sie tragen,  
ja tragen.
21. Und die mir helfen mein feines Sieb begrab'n,  
Schwarze Manteln müssen sie hab'n,  
Und schwarz müssen sie sich tragen,  
ja tragen.
22. So wollen wir stiften eine ewige Meß,  
Daß man der Bernauerin nicht vergeß,  
Man wolle für sie beten,  
ja beten.

2. Die dramatische Gestaltung. Das Bernauerin-Motiv ist also folgendes: Herzog Ernst läßt die Bernauerin, seines Sohnes Gemahlin, sich entscheiden, ob sie ihm entsagen will oder den

Tod erleiden. Um ihren Gemahl die Treue zu halten, geht sie unschuldig in den Tod. Herzog Albrecht schwört dem Vater Rache.

Für den dramatischen Dichter, besonders den psychologischen Realisten liegt die Aufgabe darin, zu entwickeln, warum die Bernauerin den Tod erleiden muß, trotz ihrer Unschuld. Wir wollen sehen, wie das bei Hebbel geschieht.

### Der Bau.

	Die Spieler:	Bewegung der Gegen- partei:
Exposition.	I, 1—12 Bürgermilieu.	I, 13 u. 14 Adelsmilieu.
Erregendes Moment.	I, 15—18 Werbung des Herzogs Albrecht um die Baderstochter wegen ihrer Schönheit.	II, 1—2 Warnung der Getreuen vor den Folgen dieses Schrittes.  II, 3—8 Törrings Vorschlag einer illegalen Verbindung abge- wiesen.
Steigende Handlung. 1. Stufe.	II, 9—10 Die Liebe führt zur legalen Verbindung, rechtskräftigen Ehe.	III, 1—6 Mißbilligung des Herzogs Ernst.
2. Stufe.	III, 7—12 Das Glück der Liebenden führt sie zum Anspruch auf Anerkennung einer ebenbürtigen Fürstenehe (Ablehnung der Ehe mit Anna von Braunschweig).	
Höhepunkt.	III, 13 Entscheidung des Konfliktes zwischen Vater und Sohn. Da Albrecht sich zu Agnes Bernauer bekennt, wird vorläufig Adolf, das Kind, zum Thronfolger ernannt.	



Fallende IV, 1—V, 3.

Handlung.

1. Stufe. IV, 1—4

Da Adolf gestorben ist und Albrecht nicht von Agnes läßt, unterzeichnet Ernst das Todesurteil für Agnes, um seinen Thron und damit die Ordnung des Staates zu retten.

2. Stufe. VI, 5—12

Der Überfall und die Gefangennahme in der Burg Straubing.

Moment der Spannung: Preising versucht Agnes zu retten.

Katastrophe.

Agnes' Tod.

Lösung: Kampf und Gefangennahme des Vaters. Eingreifen von Reich und Kirche. Austrag des Konfliktes.

3. Die künstlerische Eigenart der Bearbeitung.

Unterrichtsziel: Historischer Realismus.

Das realistische Bild des Mittelalters.

Der Konflikt beruht vorzugsweise auf der alten deutschen Gesellschaftsordnung, die in der Frage der Ebenbürtigkeit am schärfsten zum Ausdruck kam. Um dies uns recht anschaulich zu machen, zeichnet Hebbel ein realistisches Zeitbild, ein naturgetreues, historisches Milieu. Das Stück spielt in Augsburg 1426 (I, 9) bis 1428 (IV, 3). Zwischen Bürgertum und Adel herrscht eine unüberbrückbare Kluft.

Die realistische Wiedergabe der bürgerlichen Welt, der die schöne Baderstochter entstammt, übt einen großen Zauber auf uns aus. Neben einem standesstolzen, selbstbewußten Patriziertum machen sich die plebejischen Zünfte breit. Besonders aus den Anfangszeiten weht uns die Kleinbürgerliche Luft entgegen, in der sich Menschen mit proletarischem Benehmen und Enge des Horizontes bewegen. Das ganze Sinnen und Trachten ist auf Handwerk und Erwerb gerichtet. Alles ist eng aneinandergeschlossen, in Gewerkschaften, Zünften und Ständen gesondert. Sie können und wollen

nicht aus sich heraus: Heiraten gibt es nur innerhalb ihrer eigenen Sphäre. Reizvolle Einblicke tun wir in das Leben jener Zeit: es gibt noch unehrliche Gewerbe, man träumt von Abenteuern (I, 12), wir hören von einem derbbayrischen Gerauf (I, 2), Schönbartlaufen, dem Maskenaufzug zur Fastnacht (I, 10), usw.

Verbindungen mit der adligen Gesellschaft gibt es nicht, außer in vorübergehenden Liebesabenteuern. Der Adel läßt es den Bürgersmann derb fühlen, in welchen Schranken er zu bleiben hat, und wie niedrig er Handwerk und Gewerbe einschätzt. Das Rittertum erscheint in der ganzen mittelalterlichen Farbenpracht. Geharnischte Ritter tummeln sich in Turnieren, Landsknechte treiben allerlei Schalkswesen, Vaganten streifen frech und scheu vorüber.

Auch die historischen Fakta sind naturgetreu hineingezogen. Im Herzogtum Bayern-München herrscht die Wittelsbacher Linie. Herzog Ernst möchte wieder eine Vereinigung der einzelnen Herzogtümer: Bayern-München, Bayern-Ingolstadt und Bayern-Landshut. Wenn Albrecht, Herzog Ernsts Sohn, wegen unebenbürtiger Ehe auf die Thronfolge verzichtet, steht das Reich auf zwei Augen: als Erbe kommt nur der kranke Sohn seines Bruders Wilhelm, Adolf, in Betracht. Nach dessen Tode würde Bayern-München an die Feinde Ernsts, die anderen beiden bayrischen Herzöge, fallen oder bei ihrer Uneinigkeit gar an den Kaiser (II, 1 und III, 6).

Wichtiger als das historische Detail ist dem Dichter die naturgetreue Wiedergabe des Zeitgeistes. Georg<sup>1)</sup> schildert diesen so:

„Das Mittelalter mit seinen zahlreichen Besonderungen und Einzelwesen ist bereits in Auflösung übergegangen; sie werden vernichtet, und größere Gesamtheiten bilden sich, die Anfänge der modernen Staaten. In den romanischen Ländern setzt die Bewegung kräftig ein, und in Deutschland muß ein Jahrhundert später die große religiöse Bewegung oft den Deckmantel dazu hergeben, damit die Größeren die Kleinen und Kleinsten verschlingen können. Aber nur bis zum Aufbau einzelner Staatengebilde reicht die Bewegung, das Reich wird keinen Vorteil davon haben. So flücht und stüdt Herzog Ernst auch schon ein Leben lang, ob er nicht den alten Kurfürstenmantel zusammenbringt, und Rudolph

<sup>1)</sup> a. a. O. S. 226.

von Habsburg, der „ein Sandkorn durch geschicktes Wenden und Drehen auf klebrigem Boden zum Erdball aufgeschwemmt“, stellt er den Verwüster der staatlichen Einheit unter seinen Vorgängern als Muster eines guten Hauswirtes hin. Dieser Bewegung läuft parallel eine andere, mehr innere, welche die kunstvollen Ordnungen des Mittelalters in Staat und Stadt und jeglicher Gemeinschaft, später auch der Kirche, mit ihren zahlreichen Besonderungen und hierarchischen Rangordnungen, Klassen und Kasten durchbrechen und zugunsten von unten her andrängender Elemente vereinfachen möchte: statt der gotischen Besonderung die freiere weite Fläche der Renaissance. Die Zünfte mußten mit in die Geschlechter und der „Pöbel mit in den Rat“ aufgenommen werden. Akt I Szene 15 und einzelne Bemerkungen zeichnen und verweben die ganze Bewegung mit der Handlung. . . . Man sieht, wie denn jede geschichtliche Bewegung ein Organismus mit „zwei Seelen“ ist, sie führt das Element zu ihrer eigenen Auflösung mit sich: Gesamtheiten verlangen Opfer an Individualitäten, und da ist der Keim zur schrankenlosen Entfesselung des Individuums schon vorhanden.“ So verstehen wir den Stolz und das Selbstbewußtsein des Bürgerstandes einerseits, das Opfer Albrechts andererseits.

### Das Drama als Spiegelbild der Gegenwart.

Hebbel greift diese „Gebrochenheit der Zeit“ auf und entwickelt auf dieser Basis den tragischen Konflikt. Wie in „Herodes und Mariamne“ ist dieser Konflikt nach seiner Überzeugung typisch für den welthistorischen Prozeß des Mittelalters und zugleich für den, der sich in jenen Tagen des Jahres 1848 abspielte. Auch dieses Drama ist also in dem Sinne zeitgemäß, daß es in engster Beziehung zu „den jetzt obschwebenden Prinzipienfragen“ steht. Die Wandlung vom Polizeistaat zur konstitutionellen Monarchie war der welthistorische Prozeß des Jahres 1848, der mit jenem mittelalterlichen Dualismus verwandt ist. Hier wie dort wurden Menschenrechte geltend gemacht; nicht neue, unerhörte Institutionen wollte man, sondern eine bessere Fundamentierung des Gemeinschaftslebens. Dieser neuen Idee will Hebbels Kunst klärend zu Hilfe kommen. Einen Einblick in Hebbels Stellung zu den Zeitproblemen gewährt ein Brief an Taillandier (9. 8. 52; B. VIII, S. 37):

„Mein Verhältnis zu den Ereignissen der letzten Jahre. Es war sehr einfach. Ich teilte in vielfacher Beziehung die Wünsche der Fortschrittspartei, aber nicht die Hoffnungen; ich beklage die Zerrissenheit des an Lebenskräften so reichen und doch in seinem innersten Nerv zerschnittenen Deutschlands, aber ich glaubte nie, daß sie durch ein Parlaments-Dekret zu beseitigen sei; ich kenne die Mängel und Fehler des Polizeistaats und habe nicht aufgehört, sie zu rügen, aber ich konnte in der Revolution des Jahres 1848 kein Heilmittel erblicken. So kam es denn, daß eine Partei auf mich gerechnet, ja mir eine Rolle zugebracht hatte, die in der Krisis einen Gegner in mir fand, und eine andere mich gefürchtet, die mich auf ihrer Seite sah. Recht machte ich es natürlich keiner, denn so wenig ich 1848 die rote Fahne schwang, so wenig zog ich später eine Livree an, und beides wird nicht verziehen. Übrigens lebe und sterbe ich allerdings der Überzeugung, daß die Welt sich zu reineren und höheren Formen durcharbeiten wird, wenn auch nicht auf dem Wege des Kommunismus und der dissoluten, alles auflösenden Kritik; die Bildung wird von selbst dazu führen, aber freilich verstehe ich unter Bildung nicht die freche Entwicklung einer einseitigen Verstandesrichtung..., sondern die reine Entfaltung des ganzen Menschen, die nach meiner Überzeugung in der Pietät wurzelt und mit ihr schließt, da ohne diese die Emanzipation des Atoms in der Gestalt des schrankenlosesten Egoismus ja nicht ausbleiben kann, ein solcher Egoismus sich aber doch hoffentlich nicht für die Spitze der Menschheit ausgeben will.“

Hebbel war also der freiheitlichen Bewegung zugetan, erkannte aber die schweren Gefahren, die aus einem schrankenlosen Egoismus und Individualismus erwachsen. Sein konservativer Sinn wandte sich daher dem revolutionären Treiben ab und mahnte zur Besonnenheit. Vom Rechte des Bürgers und des Königs klang die Welt wider; wie ist es aber mit den Pflichten? Hat nicht der einzelne Pflichten gegenüber der Gesamtheit, dem Staate, sowohl Bürger wie Fürst? Man vergleiche folgende Zeugnisse Hebbels: „Nie habe ich das Verhältnis, worin das Individuum zum Staate steht, so deutlich erkannt, wie jetzt, und das ist doch ein großer Gewinn. . . . Die Ultrademokraten werden mich freilich steinigen, doch mit Leuten, die Eigentum und Familie nicht respektieren, die also gar



keine Gesellschaft wollen, ja, die konsequenterweise auch nicht den Menschen, das Tier, den Baum usw. wollen können, weil das doch auch Kerker freier Kräfte, nämlich der Elemente, sind, habe ich nichts zu schaffen“ (T. 24. Dez. 1851). „Ich bin so frei, Ew. Hochwohlgeboren meine vier letzten Dramen, welche seit 1848 entstanden sind, hierbei zu übersenden . . . Daß Herodes das Christentum als erhabenstes Kulturinstrument feiert, daß Michel Angelo die tiefste Demut predigt, daß Agnes Bernauer den Staat als die Grundbedingung alles menschlichen Gedeihens hinstellt, der jedes Opfer fordern darf, und daß Gnges an die ewigen Rechte der Sitte und des Herkommens mahnt: Davon werden Sie sich gewiß überzeugen! . . . Der Sinn und Geist, aus dem sie hervorgingen, sind in einer Zeit, die alles auf den Kopf stellen und die Welt neu erschaffen möchte, doch gewiß nicht zu verachten . . . Mehr wie irgendeiner habe ich vielleicht für das Grundfundament der menschlichen Gesellschaft, das in unsern Tagen auf allen Seiten bedroht ist, gekämpft. Aber als Dramatiker konnte ich das nur, indem ich in eindringlichen Bildern zeigte, was dabei herauskommt, wenn das Individuum sich dagegen auflehnt . . .“ (Brief an Cotta vom 10. Nov. 1857; B. VI, S. 70 ff.)

### B. Idealistisch-philosophischer Charakter.

1. Vgl. Hebbels Theorie vom Wesen der Tragik. S. 457—59.

2. Ursprünglich hat wohl Hebbel nur daran gedacht, die tragische Wirkung der Schönheit im künstlerischen Bilde zu zeigen. Das beweisen folgende Aussprüche: „Eben, abends um 8 Uhr, schließe ich den ersten Akt der Agnes Bernauer, den ich vor acht Tagen begann. Längst hatte ich die Idee, auch die Schönheit von der tragischen, den Untergang durch sich selbst bedingenden Seite darzustellen, und die Agnes Bernauerin ist dazu wie gefunden“ (T. III, 4941 am 30. Sept. 1851).

„Sie haben mir dies Stück in eine ganz neue Beleuchtung gerückt, in der es sich viel stattlicher ausnimmt, als in der mir bekannten. Für ein soziales Drama habe ich es nie gehalten; mir war die Augsburger Baderstochter immer deshalb so merkwürdig, weil ihre Schönheit zeigt, daß auch die bloße Schönheit, die doch ihrer Natur nach nicht zum Handeln, geschweige zu einem die



Nemesis aufrufenden Handeln gelangen kann, also die ganz passive bloße Erscheinung auf der höchsten Spitze ohne irgendein Hinzutreten des Willens einen tragischen Konflikt zu entzünden vermag, und es reizte mich, diesen darzustellen. Natürlich mußte ich nun den ganzen historischen Apparat mit übernehmen, und das tat ich insofern nicht ungern, als ich eine Gelegenheit erhielt, das alte deutsche Reichswesen in seinen imposanten allgemeinen Umrissen vorzuführen, ohne mich auf das bettelhafte Detail einlassen zu müssen. So entstand die „Agnes Bernauer“ (Brief an Sigmund Engländer vom 27. Jan. 1863; B. VII, S. 291 ff.). Die Schönheit der Agnes Bernauer, nach Hebbels Theorie eine Maßlosigkeit, „Existenzschuld“, stört die Ordnung der Welt. Diesen Dualismus löst das Drama wieder auf, indem es das „Sich-Selbst-Aufhebungs-Moment“ dieser Schönheit aufzeigt. Die Schönheit der Agnes Bernauer erzeugt Unfrieden, Neid und Zwietracht. Den einen ist Agnes eine Here, die an allem Unheil schuld ist, deren Tod eine Erlösung für die Menschheit bedeutet, andern der Engel von Augsburg, der gefeiert und verehrt wird. Vater und Sohn entzweit sie, Fürst und Volk. Nach Hebbels Idee des Tragischen liegt darin die Notwendigkeit eines tragischen Unterganges. Nach seinem trefflichen Bilde zerstören sich die Gegensätze wie die beiden Kreise auf dem Wasser dadurch, daß sie einander entgegenschwellen und in einem einzigen großen Kreis, der den zerrissenen Spiegel für das Sonnenbild wieder glättet, vergehen. Durch das Opfer der Schönheit wird die Weltordnung wiederhergestellt, das Weltgericht, welches sich gegen eine Störung der Bedingungen wehrt, setzt sich durch, damit die Gesamtheit sei.

Mit dieser Spezialidee vom Opfer der Schönheit verband sich unter der Arbeit die Generalidee vom Opfer, welches von allen Einzelwesen gebracht wird. Das leuchtet hervor aus folgenden Äußerungen Hebbels: „An der Agnes Bernauer kann nun in diesem Sinne nichts interessieren, als das Verhältnis, worin ein menschliches Individuum, das zu schön ist, um nicht die glühendsten Leidenschaften hervorzurufen, und doch zu niedrig gestellt, um auf einen Thron zu passen, zum Staat und zum Vertreter desselben gerät, wenn es höher erhoben wird, als die Ordnung der Welt es verträgt. Daß sie in eine Situation hineingerät, in der sie ver-

nichtet werden muß, wenn sie nicht zurück kann, das ist an ihrem Schicksal einzig und stempelt sie, indem doch auch hier ein Zusammenstoß des absoluten und des positiven Rechts vorliegt, zur Antigone der modernen Zeit“ (Brief an Franz Dingelstedt vom 26. Jan. 1852; B. IV, S. 349 ff.). „Sie werden mit der Abwidlung des Ideenfadens, der alles im Innersten zusammenhält, leicht fertig werden. Es ist darin ganz einfach das Verhältnis des Individuums zur Gesellschaft dargestellt und demgemäß an zwei Charakteren, von denen der eine aus der höchsten Region hervorging, der andere aus der niedrigsten, anschaulich gemacht, daß das Individuum, wie herrlich und groß, wie edel und schön es immer sei, sich der Gesellschaft unter allen Umständen beugen muß, weil in dieser und ihrem notwendigen formalen Ausdruck, dem Staat, die ganze Menschheit lebt, in jenem aber nur eine einzelne Seite derselben zur Entfaltung gelangt. Das ist eine ernste, bittere Lehre, für die ich von dem hohlen Demokratismus unserer Zeit keinen Dank erwarte; sie geht aber durch die ganze Geschichte hindurch, und wem es gefällt, meine früheren Dramen in ihrer Totalität zu studieren, statt bequemerweise bei den Einzelheiten stehen zu bleiben, der wird sie auch dort schon vernehmlich genug, soweit es der jedesmalige Kreis gestattete, ausgesprochen finden.“ (Brief an Karl Werner in Olmütz vom 16. Febr. 1852; B. IV, S. 358.) Während also ursprünglich das Verhältnis der Bernauerin zur Gesellschaft interessierte, ist der dramatische Konflikt allmählich in Herzog Albrecht und Herzog Ernst zum Austrag gekommen. Der Dichter hat in absichtlicher Gegensätzlichkeit zu den liberalen Tendenzen den Widerstreit zwischen den Lebensinteressen der Gesamtheit und des einzelnen in denkbar schärfstem Gegensatz so dargestellt, daß er dem Staate das Menschenopfer bringen läßt. Besonders in der Zeit Hebbels, wo das Individuum kühn vordrang und sich Rechte erkämpfte, war diese Lehre bitter, und sie ist es auch heute noch für viele. Daß der Staat, „dies abstrakte Ungeheuer“, mehr als die Individuen, die Bürger, ist, mehr als eine Wohlfahrtseinrichtung für die möglichst große Zahl der Lebenden, daß er über den vergänglichen und wechselnden Individuen steht als ein selbständiges und ewiges Wesen: diese Wahrheit ist vielen — leider auch heute — recht bitter (vgl. Krumm a. a. O. S. 70).

Man kann es nicht billigen, daß frisches, fröhliches Leben, „Naturtrieb“, dem „abstrakten Ungeheuer“ geopfert werde. Wer aber Hebbel aufmerksam gelesen hat, wird erkannt haben, daß dieses abstrakte Ungeheuer in Wirklichkeit ein lebensvoller Organismus ist voll blühenden Lebens und sittlicher Kraft. Bedeutende Männer und Gesellschaftsgruppen stellen ihre besten Kräfte in seinen Dienst und bringen ihm Riesenopfer. Ein solcher Organismus, der sittliche und geistige Kräfte weckt, ist kein Popanz, er hat hohen Lebenswert. Nur ein solcher Staat — ob groß oder klein —, der in einzelnen Mitgliedern hervorragendes leistet, nur Regierende, die selbst wie Herzog Ernst und Albrecht dem Wohle der Gesamtheit Opfer bringen, haben ihrerseits Opfer zu verlangen, denn ein solcher Staat hat Ewigkeitswert, gegen den das Individuum nichts bedeutet (vgl. Georgy a. a. O. S. 247 ff.). „In der verbohrtten Reaktionsperiode der fünfziger Jahre mit ihrem seichten Liberalismus und allüberall, wo man noch nach solchen Schemen urteilt, konnte und kann man diese Seite der Hebbelschen Dichtung nicht gerecht würdigen. Wo man aber richtigere Anschauungen vom Staat und seinem Werte hat, ihn, wozu natürlich die Kunst der Regierenden in erster Linie mit helfen muß, als lebenspendenden Wertschöpfer hat verehren lernen, wird man den in der Tragödie dargestellten Konflikt zwischen Individuum und Staat als einen für alle Zeiten ebenso fruchtbaren als in der Natur der Dinge liegenden und gleichwohl tief erschütternden ausfühlen und den ihm in dieser Dichtung gegebenen Ausgang als einen notwendigen empfinden. Denn dieser Staat liegt überall, wo sich Ähnliches begibt, und überall wird dieselbe Reichsfahne entfaltet, die Herzog Ernst aufrollt, wo es gilt, die Eingefessenen an ihre Pflichten gegen die durch den Staat dargestellte Gesamtheit zu mahnen. Genau so wie der pflichtstrenge Wittelsbacher zu seinem Sohne spricht, wird überall gesprochen werden, wo es gilt, jenes Zeichen als ehernen Felsen aufzurichten, um das doch zuletzt Parteihader, Interessengegensätze, Feindschaft aus jeder unbegreiflichen und jeder begreiflichsten, daher verzeihlichen Selbstsucht sich friedlich die Waffen im Arm zu seiner Verteidigung lagern. Je mehr wir aber das Staatliche pflegen mit dem großen Gemüte, das z. B. den Römern eigen in ihren besten Perioden, um so eher werden wir eine Ansicht als veraltet

aufgeben, als gehöre der „immer abstrakte Staat mit seinem kalten Apparat“ nicht auf die Bühne“ (Georgy S. 248 ff.). Daß Hebbel dieses tiefe Fundament wieder aufdeckt, darin liegt seine große erzieherische Bedeutung für alle Zeiten; wie er in Herodes und Mariamne die Ehe, so stellt er hier den Staat auf eine sittliche Basis, gibt ihnen den inneren Schwerpunkt. Daß unsere Jugend das nicht miterleben kann und soll, verstehe ich nicht. Dann müßten wir ihr auch Platons Kriton, die römische Geschichte und Kleists Prinz Friedrich von Homburg vorenthalten. Nein, führen wir unsere Jugend bald an die Quellen Hebbelscher Kunst: hier wird sie mehr als aus abstrakten, unpersönlichen Lehrbüchern lernen, was wahre Vaterlandsliebe, wahrer Bürgersinn leisten kann und soll.

Man hat eingewandt, daß Hebbel nicht recht getan habe, Staatsraison und sittliche Weltordnung zu identifizieren (wie Stodte a. a. O. S. 39), da ja schließlich das Opfer nur der Frage der Ebenbürtigkeit, einem veralteten Standesvorurteil, gebracht werde und somit auch das Gemeinschaftsleben nur an einen „äußeren Haken“ gehängt werde. Das ist m. E. eine Verschiebung des Problems. Standesvorurteile wie diese, wenn es überhaupt solche sind, waren damals und sind auch heute, was wenigstens die Frage der Ebenbürtigkeit der Fürstengeschlechter angeht, eherner Gesetze, die nicht mit einem Schlage umgestoßen werden können. Herzog Ernst muß damit als mit einer Notwendigkeit rechnen; denn was würde es ihm nützen, wenn er sie umginge? Verlust der Krone für seine Angehörigen und erbitterte Kämpfe ohne Aussicht auf Erfolg wären unausbleiblich. Hebbel hat in den Standesvorurteilen keineswegs die höhere Weltordnung gesehen, sondern in dem Opfer gegenüber dem Gemeinschaftsleben, wenn es dessen Lebensinteresse fordert; ob Hindernisse wie Unebenbürtigkeit oder andere sich entgegenstellen, war ihm dabei gleichgültig. Darüber hat er selbst kein Werturteil gefällt.

Ein anderer Vorwurf ist schwerwiegender, daß Hebbel den Herzog Ernst in der ganzen Schwere des Pflicht- und Verantwortungsgefühles einer tief sittlichen Natur das oberste Gesetz der Moral übertreten und dem Staate das Menschenopfer bringen läßt. Aber Hebbel will ja gar nicht den Satz „der Zweck heiligt die Mittel“ zur allgemeinen Maxime des Handelns erheben, sondern er



weiß sehr gut, daß eine Wertung des Handelns nach den Folgen „überhaupt nur für eine ganz ungeheure Situation in Betracht kommt“ (B. V, S. 205). Vor der Wahrheit jedoch, daß es überhaupt solche ungeheuren Situationen geben könne, verschließt er die Augen nicht, sondern er erkennt auch hier furchtlos den Widerspruch des Lebens. Dann ist daran festzuhalten, daß der einzelne tragische Fall bei Hebbel in der Gültigkeit zeitlich beschränkt ist, nicht verallgemeinert werden darf. Endlich darf man keineswegs annehmen, nach Hebbels Ansicht sei Herzog Ernst allein voll im Rechte und trage den Sieg über die Rechte des Herzens davon. Auch er muß der „Idee eine Satisfaktion“ geben: durch dieselbe Tat, die er als Fürst ausführen mußte, wird er als Mensch innerlich vernichtet, und, gebrochen durch die schwere Last, die ihm die Pflicht auferlegte, geht der Herzog ins Kloster<sup>1)</sup>. Man vergleiche damit Hebbels Zeugnisse: „Sie haben recht, daß der Verfasser selbst auf der Seite des alten Herzogs steht, und zwar so entschieden, daß nur dieser ihn für den ganzen Gegenstand entzündet hat. Ich glaube, daß es Momente gibt, wo das positive Recht zurücktreten muß, weil das Fundament erschüttert ist, auf dem es selbst beruht . . . dann aber ist ebensowenig wie beim Krieg von einem Mord die Rede, und die Ausgleichung der individuellen Verletzung muß, wie bei jenem, in das religiöse Moment, in die höhere Lebenssphäre, der wir alle mit schüchternen Hoffnung oder mit zuversichtlichem Vertrauen entgegensetzen, gesetzt werden. Ich glaube, man kann dieser Anschauung der Dinge beitreten, ohne einen Mißbrauch besorgen zu dürfen; denn sie kommt überhaupt nur für eine ganz ungeheure Situation in Betracht und muß dann jedesmal, das ist die zuverlässigste Probe, mit der Macht selbst, die sie in Anwendung bringt, bezahlt werden, was wohl alle bloßen Gewaltinhaber hinreichend abschreckt, sich auf sie zu berufen, oder sie, wenn sie es doch tun, auf der Stelle als Lügner und Heuchler erscheinen läßt. Darum kann der Sohn zum Schluß auch wohl nicht anders als gebeugt und zerschmettert dastehen; bis zum Versuch des Vtermordes geht er ja, und, ihn wirklich zu vollbringen, ist doch gewiß auch der blindesten Leidenschaftlichkeit nicht

---

1) Das führt überzeugend aus: Krumm a. a. O. S. 74.



mehr möglich, wenn der Vater zum Beweis, daß nichts als das Pflichtgefühl in ihm tätig war, freiwillig alle Waffen streckt und sie selbst zum Gericht über sich aufruft..." (Brief an Friedrich von Achtritz in Düsseldorf vom 14. Dez. 1854; B. V, S. 205f.). Vgl. Georgy a. a. O. S. 217f., Schulze a. a. O. S. 4—19 bezw. 19—23.

Vergleich: Hebbels und Ludwigs dichterische Bearbeitungen des Agnes-Bernauer-Stoffes<sup>1)</sup>.

Hebbels Agnes Bernauer.	O. Ludwig „Der Engel von Augsburg" 3 Akte. (2.—4. und 6. Bearbeitung.)
-------------------------	--

Hegelsches Ideendrama: Das Recht des Staates setzt sich in dem Dualismus zwischen individuellem Glückstreben und Allgemeinwohl als notwendig und damit sittlich durch. Weil Agnes Bernauers Schönheit die Weltordnung stört, muß sie zu Grunde gehen trotz ihrer Unschuld.

Hebbel hält sich an das Tatsachenmaterial der Geschichte und gibt den Zeitgeist treffend wieder.

Psychologisches Charakterdrama nach Shakespeares Vorbild. Realistisches Drama in volkstümlicher Färbung mit Lokalkolorit und andern historischen Einzelheiten geschnitten. Der Tod der Agnes Bernauer geht aus ihrem Charakter (ihrer Eitelkeit) und ihrer Schuld (Täuschung) hervor. Sittliche Schuld wird gebüßt mit dem Tod. Damit ist das Motiv zerstört.

Otto Ludwig kennt in seiner Theorie, die er aus Shakespeare (übrigens einseitig) entwickelt, nur die schuldvolle Tragik. Vgl. „Seine (Shakespeares) Verknüpfung ist immer das einfachst-notwendige, unmittelbare Hervorgehen der Schuld aus der Charakterdisposition, das unmittelbarst-notwendige Hervorgehen des Leidens aus der Schuld, nach dem einfachsten Naturgesetze der Seele." Er konstruiert also folgende Reihe:

Die Charakterdisposition der Agnes Bernauer ist Eitelkeit, die ihrer Schönheit entspringt.

<sup>1)</sup> Andere beachtenswerte Bernauerdramen sind folgende: Graf Anton von Törring, „Agnes Bernauerin" 1780; Adolf Böttger, „A. B. Dramatisches Gedicht" 1845; Melchior Menr, „Herzog Albrecht" 1852 (gedruckt 1862).

Schuld: Um Herzogin zu werden, willigt sie in die Spiegel-täuschung der Base, der „weisen Frau“.

Leiden: Aus dieser Eitelkeit und der daraus entspringenden Schuld (sie denkt nur an die Herzogin!) geht ihr Leiden hervor: sie wird von Albrecht verstoßen usw. Schluß fehlt.

Um die Entdeckung der Schuld zu bewirken, läßt Ludwig die Intrigen der eifersüchtigen Isota und die kleinlichen Adelsvorurteile mitspielen. Herzog Ernst scheidet ganz aus, wohl weil das Problem für Ludwig nicht in Vernunft aufzulösen war, daß Ernst der Staatsraison das Glück seines Kindes opfert. Das Drama blieb unvollendet, wahrscheinlich weil Ludwig mit dem verfahrenen Motiv nichts mehr anzufangen wußte.

### Die Nibelungen.

A.: R. 3171/72, M.V. 1012—14. Hendel 730—732.

E.: Georg Reinhard Röpe, Die moderne Nibelungenidichtung. Mit besonderer Rücksicht auf Geibel, Hebbel und Jordan. Hamburg (Otto Meißner) 1869 (versteht Hebbel nicht). A. Stein, Die Nibelungensage im deutschen Trauerspiel. 2 Teile. (Progr. der Gewerbeschule zu Mülhausen) 1881 und 82. Carl Weitbrecht, Die Nibelungen im modernen Drama. Eine Antrittsvorlesung. Zürich (Schultheß) 1892. Arnold Zehme in der Einl. zu D.S.A. Bd. 61. Ders., Über die Tragik in Hebbels „Nibelungen“ Z.D.U. 23. Jahrg. (1909) S. 241 ff. Franz Lempfert, Das Nibelungenlied und Hebbels Trilogie Z.D.U. XXIII (1909), 11. Heft S. 691 ff. Dazu die oben angeführten allgemeinen Einführungen von Georgy, Stodte u. a.

#### I. Der Stoff.

„Der Zweck dieses Trauerspiels war, den dramatischen Schatz des Nibelungenliedes für die reale Bühne flüssig zu machen, nicht aber den poetisch-mythischen Gehalt des weitgesteckten alt-nordischen Sagenkreises.“ Diese Worte, mit denen eine unterdrückte Vorrede Hebbels „An den geneigten Leser“ beginnt, ferner das herrliche Widmungsgedicht an seine Frau sprechen klar aus, daß dem Dichter als Hauptquelle das Nibelungenlied diente. Die bedeutksamste Anregung hat ihm dann die meisterhafte Darstellung der Kriemhild durch seine Gattin, die große Schauspielerin Christine Engehausen, gegeben. Vgl. das Gedicht:

Meiner Frau  
Christine Henriette,  
geb. Engehausen.

Ich war an einem schönen Maientag,  
Ein halber Knabe noch, in einem Garten  
Und fand auf einem Tisch ein altes Buch.  
Ich schlug es auf, und wie der Höllenzwang,  
Der, einmal angefangen, wär' es auch  
Von einem Kindermund, nach Teufelsrecht,  
Trotz Furcht und Grau'n, geendigt werden muß,  
So hielt dies Buch mich fest. Ich nahm es weg  
Und schlich mich in die heimlichste der Lauben  
Und las das Lied von Siegfried und Kriemhild.  
Mir war, als säß' ich selbst am Zauberborn,  
Von dem es spricht: die grauen Nixen gossen  
Mir alle ird'schen Schauer durch das Herz,  
Indes die jungen Vögel über mir  
Sich lebenstrunken in den Zweigen wiegten  
Und sangen von der Herrlichkeit der Welt.  
Erst spät am Abend trug ich starr und stumm  
Das Buch zurück, und viele Jahre flog'n  
An mir vorüber, eh' ich's wieder sah.  
Doch unvergeßlich blieben die Gestalten  
Mir eingeprägt, und unauslöschlich war  
Der stille Wunsch, sie einmal nachzubilden,  
Und wär's auch nur in Wasser oder Sand.  
Auch griff ich oft mit halb beherztem Finger,  
Wenn etwas andres mir gelungen schien,  
Nach meinem Stift, doch nimmer fing ich an.  
Da trat ich einmal in den Musentempel,  
Wo sich die bleichen Dichterschatten röten,  
Wie des Odysseus Schar, von fremdem Blut.  
Ein Flüstern ging durchs Haus, und heil'ges Schweigen  
Entstand sogleich, wie sich der Vorhang hob.

Denn du erschienst als Rächerin Kriemhild.  
 Es war kein Sohn Apolls, der dir die Worte  
 Geliehen hatte, dennoch trafen sie,  
 Als wären's Pfeile aus dem goldnen Köcher,  
 Der hell erklang, als Typhon blutend fiel.  
 Ein lauter Jubel scholl durch alle Räume,  
 Wie du, die fürchterlichste Qual im Herzen  
 Und grause Schwüre auf den blassen Lippen,  
 Dich schmücktest für die zweite Hochzeitsnacht;  
 Das letzte Eis zerschmolz in jeder Seele  
 Und schoß als glüh'nde Träne durch die Augen,  
 Ich aber schwieg und danke dir erst heut.  
 Denn diesen Abend ward mein Jugendtraum  
 Lebendig, alle Nibelungen traten  
 An mich heran, als wär' ihr Grab gesprengt,  
 Und Hagen Tronje sprach das erste Wort.  
 Drum nimm es hin, das Bild, das du beseelt,  
 Denn dir gehört's, und wenn es dauern kann,  
 So sei's allein zu deinem Ruhm und lege  
 Ein Zeugnis ab von dir und deiner Kunst!

## II. Die dramatische Gestaltung des Nibelungenstoffes.

### 1. Anordnung des Stoffes.

Hebbels Dichtung ist wie Schillers Wallenstein eigentlich eine Bilogie mit einem Vorspiel. Die drei Stücke heißen: „Der gehörnte Siegfried“, „Siegfrieds Tod“ und „Kriemhilds Rache“. Das Vorspiel behandelt die Ereignisse bis zur Fahrt nach Isenstein, das zweite Stück motiviert den Konflikt zwischen Kriemhild und Brunhild und die Ermordung Siegfrieds durch Hagen, das dritte Stück endlich stellt den Untergang der Burgunden dar.

### 2. Bau.

Diese Handlung verteilt sich auf die einzelnen Akte folgendermaßen:

Bau des Gesamtdramas.	I. „Der gehörnte Siegfried.“	Bau der Einzelbramen.
Exposition	1. Gunther will um Brunhild werben.	I. Erregendes Moment.
Err. Moment.	2. Siegfrieds Ankunft. 3. Wettkampf. 4. Vertrag Gunthers mit Siegfried.	Höhepunkt. Katastrophe.
	II. „Siegfrieds Tod.“	II.
Steigende Handlung: Die Entwicklung des Konfliktes zwischen den Burgunden und Siegfried.	I, 1 u. 2: Brunhilds Befiegung im Kampfe (1. Betrug Siegfrieds). II, 1—6: Werbung Siegfrieds um Kriemhild. II, 6: Neid und Eifersucht Brun- hilds. II, 8: Brunhilds 2. Bezwingung in der Brautnacht (2. Betrug Siegfrieds). III, 3: Kriemhild erfährt das Ge- heimnis. III, 6: Streit der Königinnen: öffentliche Beschimpfung der Brunhild. III, 10—11: Hagens Blutrath und Brunhilds Rathschwur. IV, 6: Hagen listet Kriemhild das Geheimnis ab.	Erregendes Moment.
Höhepunkt. Siegfrieds Tod.	V, 2: Ermordung Siegfrieds, Kriemhild fordert Gericht.	Höhepunkt. Katastrophe.
	III. „Kriemhilds Rache.“	III.
Fallende Handlung: Kriemhilds Rache.	I, 1 u. 2: Hgel wirbt um Kr. I, 3—5: Kr. lehnt ab und for- dert zum 2. Male vergeblich Gericht.	



Bau des Gesamtdramas.		Bau der Einzeldramen.
	I, 7—9: Da sie keinen andern Weg zur Rache sieht, nimmt sie Hagens Werbung an. Eid Rüdegers I, 8.	Erregendes Moment.
	II: Fahrt der Nibelungen zu Hagen und Aufenthalt in Bechlarn.	
	III: Vorbereitung und Empfang durch Kr. Eröffnung der Feindseligkeiten.	
	IV, 3—4: Kr. fordert zum 3. Male vergeblich Gericht über Hagen.	Höhepunkt. (Entscheidung.)
	IV, 13—23: Kr. begehrt von Hagen Rache und verleitet, um ihn dazu zu zwingen, Hagen zur Verletzung des Gastrechts durch die Ermordung Ortnits.	
Katastrophe.	V: Der Untergang der Nibelungen.	Katastrophe.

### 3. Hebbels Drama und das mittelhochdeutsche Epos.

Unterrichtsziel: Unterschiede zwischen epischer und dramatischer Kunst.

Wie wir bei den andern beiden Dramen durch einen Vergleich mit den verarbeiteten historischen Stoffen des Dichters Verhältnis zur Geschichte und damit zugleich Hebbels eigenartige Kunst kennen und bewundern lernten, so wollen wir durch einen Vergleich des Dramas mit dem Epos Unterschiede zwischen epischer und dramatischer Kunst feststellen. In der schon erwähnten Vorrede gibt Hebbel selbst seinen grundsätzlichen Standpunkt mit folgenden Worten an: „Ihm (dem Dichter des Epos) mit schuldiger Ehrfurcht für seine Intentionen auf Schritt und Tritt zu folgen, soweit es die Verschiedenheit der epischen und dramatischen Form irgend gestattete, schien dem Verfasser Pflicht und Ruhm zugleich, und nur bei den klaffenden Verzahnungen ist er notgedrungen auf die älteren Quellen und die historischen Ergänzungen zurückgegangen. . . Alle Momente des Trauerspiels sind also durch das Epos selbst

gegeben, wenn auch oft, wie das bei der wechselvollen Geschichte des alten Gedichts nicht anders sein konnte, in verworrener und zerstreuter Gestalt oder in sprödester Kürze. Die Aufgabe bestand nun darin, sie zur dramatischen Kette zu gliedern und poetisch zu beleben, wo es nötig war.“ Worin und warum weicht Hebbel ab vom N.L.?

Zeit und Raum sind im Epos unbegrenzt, das Drama kann nur einen Zeitausschnitt geben und muß mit Rücksicht auf bühnentechnische Gründe den häufigen Wechsel des Schauplatzes meiden. Aus diesen äußern Unterschieden ergeben sich bei Hebbel folgende Änderungen.

Die Handlung des Nibelungenliedes umspannt etwa 40 Jahre: von Siegfrieds Ankunft in Worms bis zu seiner Vermählung vergeht 1 Jahr, die Ehe dauert 10 Jahre, zwischen dem 1. und 2. Teil liegt ein Zeitraum von 13 Jahren, und 13 Jahre vergehen von Kriemhilds zweiter Vermählung bis zur Katastrophe. Da das Epos nun Zeit hat, Charaktere zu entwickeln, so ist ihm die Möglichkeit gegeben, die Handlung beliebig auszudehnen; das Drama kann dagegen in der Kürze der Zeit nur Charaktere entfalten. Hebbel hat deshalb die Handlung möglichst zusammengedrängt: sie umfaßt aber immer noch 20 Jahre, die sich folgendermaßen verteilen<sup>1)</sup>:

A. Das Vorspiel beginnt am frühen Morgen des Ostertages.

B. II, 1 fällt in die Zeit nach dem Osterfeste.

II, 2 spielt im Mai,

a) am Morgen und

b) am späten Nachmittag desselben Tages.

II, 3 beginnt am Morgen des darauf folgenden Tages,

II, 4 spielt drei Tage nach der vorhergehenden Szene,

II, 5 vom Abend dieses Tages bis zum andern Tag,

a) am Abend dieses Tages,

b) in den ersten Morgenstunden des folgenden Tages  
und

c) schließt sich diesen Vorgängen unmittelbar an.

So liegen zwischen II, 2 und II, 5 sechs Tage. Zwischen dem zweiten und dritten Teil liegen 13 Jahre.

<sup>1)</sup> Lempfert a. a. O. S. 697.

C. III, 1 spielt zwischen Sonntag Lätare (März) und dem Johannistag (24. Juni). Doch liegt der Tag der Handlung dem letzteren Zeitpunkt näher, mithin im Mai.

Zwischen III, 1 und III, 2 liegt eine Zeit von sieben Jahren.

III, 3 spielt am Abend vor dem Sonnenwendfeste,

III, 4 a) in der Zeit vor dem Sonnenwendtage und zur Zeit der ersten Morgendämmerung,

4 b) am folgenden Morgen zur Zeit der Frühmesse,

4 c) die Bankettszene folgt gleich darauf.

III, 5 füllt den übrigen großen Teil des Sonnenwendtages aus.

Im Nibelungenliede wechselt der Schauplatz beständig: wir begleiten Siegfried auf seinem Zuge von Xanten nach Worms, nach Island, in den Odenwald; wir werden in Kriemhilds Wohnung, in das Münster, an die Donau und in die Residenz Etzels versetzt. Der dramatische Dichter kann alle diese Szenen nicht auf die Bühne bringen wegen der Beschränktheit des Raumes und aus ästhetischen Gründen. Unwichtige oder für den Fortgang der dramatischen Handlung überflüssige Szenen läßt er aus, andere macht er der dramatischen Entwicklung nutzbar durch den epischen Bericht. Die dramatisch wirksamen Szenen sind unmittelbar auf die Bühne gebracht.

Hebbels Drama spielt sich an folgenden Schauplätzen<sup>1)</sup> ab:

Das Vorspiel ereignet sich in König Gunthers Burg zu Worms. Ein Teil der Heldentaten Siegfrieds wird hineinbezogen durch den Bericht.

Der 1. Akt des zweiten Teiles spielt in Brunhilds Burg auf Isenland, der 2. und 3. Akt im Schloßhof zu Worms,

der 4. Akt in der Halle zu Worms,

der 5. Akt, Sz. 1—2 im Odenwald, Sz. 3—8 in Kriemhilds Gemach, Sz. 9 im Dom.

Der 1. Akt des dritten Teiles, Sz. 1—2, hat zum Schauplatz den großen Empfangssaal im Schloß zu Worms, Sz. 3—9 Kriemhilds Kemenate,

---

<sup>1)</sup> Lempfert a. a. O. S. 699.

der 2. Akt, 1. Szene, das Donauufer, 2—11 den Empfangssaal in Bechlarn,

der 3. Akt, 1—5, den Empfangssaal in König Egels Burg, III, 5 bis IV, 7 den Schloßhof, 8—16 den Dom, 17—23 den großen Saal,

der 5. Akt, 1—14 den Platz vor dem großen Saal.

Höher als die Forderung nach Einheit der Zeit und des Ortes steht, wie Lessing nachweist, dem Hebbel in seiner dramatischen Technik folgt, die Einheit der Handlung. Zunächst mußte sie aus bühnentechnischen Gründen vereinfacht werden durch Auslassung und Zusammenlegung. Solche äußeren Änderungen sind das Fortlassen des Sachsenkrieges, des Aufenthaltes der Neuermählten am Niederrhein, der Einladung nach Worms (Abenteuer XI—XIII), der ritterlichen Feste. Aus denselben Gründen sind rein epische Szenen, wie Siegfrieds Heldentaten, Brunhilds Zwangung (die erste ist in eine Demütigung umgewandelt), hinter die Szene verlegt. Wichtiger aber sind die Änderungen und Zudichtungen, welche die poetische Wahrheit erfordert. An Lessings bahnbrechende Sätze, die hier wieder bestätigt werden, sei hier erinnert. „Der dramatische Dichter ist kein Geschichtsschreiber; er erzählt nicht, was man ehemals geglaubt, daß es geschehen, sondern er läßt es vor unsern Augen nochmals geschehen; und läßt es nochmals geschehen, nicht der bloßen historischen Wahrheit wegen, sondern in einer ganz anderen und höheren Absicht; die historische Wahrheit ist nicht sein Zweck, sondern nur das Mittel zu seinem Zwecke; er will uns täuschen und durch die Täuschung rühren“ (Hamb. Dramaturgie). „Man sage nicht: erweckt ihn doch die Geschichte; gründet er (der Dichter) sich doch auf etwas, das wirklich geschehen ist. Das wirklich geschehen ist? Es sei; so wird es seinen guten Grund in dem ewigen, unendlichen Zusammenhang aller Dinge haben. In diesem ist Weisheit und Güte, was uns in den wenigen Gliedern, die der Dichter herausnimmt, blindes Geschick und Grausamkeit scheint. Aus diesen wenigen Gliedern sollte er ein Ganzes machen, das völlig sich rundet, wo eines aus dem andern sich völlig erklärt, wo keine Schwierigkeit aufstößt, derenwegen wir die Befriedigung nicht in seinem Plane finden, sondern sie außer ihm, in dem allgemeinen Plane der

Dinge, suchen müssen“ (ebenda). Diese theoretischen Ausführungen sind von unsern Klassikern in die Praxis umgesetzt und seitdem die maßgebenden Gesetze des deutschen Dramas geworden (Grillparzer, Ludwig). Hebbel bemerkt ausdrücklich, daß es Aufgabe des Dramatikers sei, die vorhandenen zehn Gebote zu erfüllen und nicht ein elftes zu erfinden. Unsere Studie zu Hebbels „Herodes und Mariamne“ hat gezeigt, daß Hebbel in der Forderung innerer Notwendigkeit und in der Wahrung der historischen Treue noch über Lessing hinausgeht. Seine Notizen und seine Praxis (Joseph-Motiv!) beweisen seine Forderung strengster Kausalität. Die Tatsache, daß es wirklich geschehen, genügt ihm keineswegs zur Motivierung in der Kunst; wir müssen vielmehr in der Dichtung gezwungen werden, dem Gange der Entwicklung zuzustimmen. Daher die Abweichungen von den historischen Ereignissen und den Berichten des Epos. Hebbel legt Gewicht darauf, daß das Drama im Gegensatz zum Epos, welches das Leben reflektierend zurückgibt, dieses als werdend und doch zugleich geworden darstellen soll (T. I, S. 245). Es müssen deshalb rein menschliche Motive verwandt werden. „Der Unbefangene wird jedoch hoffentlich finden, daß ich mir jetzt wie immer das Gesetz der Darstellung vom Gegenstand geben ließ, und daß ich trotz des von diesem unzertrennlichen Hintergrundes eine in allen ihren Motiven ‚rein menschliche Tragödie‘ auszubauen suchte“, so schreibt er an Adolf Stern am 6. September 1861. Er will also in seinem Nibelungendrama nicht in die Nebelregion der nordischen Sage hinüberschweifen, sondern „den Realismus ausschließlich in das psychologische Moment setzen“. Seine aus diesen Gründen abweichende Darstellung ergibt sich aus folgender Übersicht:

Einzelne Motive in epischer und dramatischer Gestalt.

Nibelungenlied (NL.), Edda (E.), Hebbel (H.).

Brunhilds Motive.

In der nordischen Sagenfassung war Sigurd mit Brunhild verlobt, als er um Gudrun (= Kriemhild) freite. Seine Schuld wird durch einen Vergessenheitstrunk aufgehoben; doch Brunhilds Haß und ihre Rache werden dadurch nicht weniger begreiflich, zumal sie erfahren muß, daß Sigurd sie an Gunnar verraten hat.



NE.: Kein früheres Verlöbniß wird erwähnt. Wenn wir auch merken, daß Brunhild Siegfried kennt, so verrät uns der Dichter nicht, daß sie Ansprüche auf seine Hand hat. Er muß ihren Haß und ihre Rachsucht mit der tödlichen Beleidigung durch Kriemhild motivieren.

Bei Hebbel ist Brunhilds unerwiderte Liebe „die Spiralfeder“ der Dichtung. Zwar fordert sie Siegfrieds Tod von Gunther wie im Nibelungenliede, weil sie ihn vor Gunther auf Isenland begrüßt habe. Das ist aber nur der Deckmantel für ihre wirkliche Empfindung. Sie liebt Siegfried,

„Doch ist's nicht Liebe, wie sie Mann und Weib  
Zusammenknüpft. — Ein Zauber ist's,  
Durch den sich ihr Geschlecht erhalten will,  
Und der die letzte Riesin ohne Lust  
Wie ohne Wahl zum letzten Riesen treibt.“

So charakterisiert Hagen das Verhältniß richtig. Sie ist bei Hebbel die letzte eines märchenhaften Riesengeschlechtes. Die Norne hat es Brunhilde gesponnen und die Runentafel ihr bezeugt, daß sie im Bunde mit Siegfried dieses Geschlecht der Erde erhalten soll. Das ist der Wille der Götter, die einen letzten entscheidenden Kampf mit dem Christentum führen. Daher betont Hebbel die mythische Natur der Brunhild, die geheimnisvolle Abstammung, die Wunder bei der Taufe, ihre wunderbare Kraft. Aus diesem Grunde mußten so viele Freier umkommen, damit sie, die Götterjungfrau, ihm, dem Göttersproß, erhalten bleibe. In Siegfrieds Hand liegt also ihr Geschick, das sie durch ihre Vermählung mit Gunther verscherzt hat. Das ahnt Brunhild, als sie sich in Worms an einen Schwächling (Demütigung Gunthers!) gefesselt sieht. Die Streitszene bestätigt ihr vollends, daß sie durch Siegfried um ihr Glück betrogen: sie erfährt ferner, daß sie von ihm verschmäht ist und ihm als Tauschmittel gedient hat. Damit tritt ein zweites Motiv hinzu: Der durch die schwachvolle Bezwingung verübte Betrug und die öffentliche Kränkung schreien nach Rache.

„Ich ward nicht bloß verschmäht,  
Ich ward verschenkt, ich ward wohl gar verhandelt.“

— Ihm selbst war ich zum Weib zu schlecht,  
War ich der Pfennig, der ihm eins verschaffte!  
.. Das ist noch mehr als Mord,  
Und dafür will ich Rache! Rache! Rache!

Es ist dem Dichter vorgeworfen worden, daß er hier nicht, wie er es doch beabsichtigt habe, auf das rein menschliche Motiv verschmähter Liebe, wie er es in der Edda fand, zurückgegriffen habe. Dann wäre Brunhilds Verhalten zu Siegfried von vornherein hier verständlicher gewesen. Aber Siegfrieds Schuld wäre dann so bedenklich gewachsen, daß eine tragische Wirkung seines Todes gefährdet wäre, da Hebbel nicht das mythische Motiv des Zaubertrankes anwenden konnte. Nun mußte aber andererseits Siegfried Brunhild und ihr Reich kennen; darum hat Hebbel Siegfried zwar nach Isenland kommen lassen, aber nicht ein Verlöbniß herbeigeführt, sondern ihn ungesehen wieder scheiden lassen.

#### Brunhilds Schicksal.

N. läßt sie fast ganz fallen, da es für das vorliegende psychologische Problem kein Verständnis hat und Kriemhild zur Heldin macht. — E. läßt Brunhild auf dem Scheiterhaufen Siegfried in den Tod folgen. — H. Nachdem Brunhild für die ihr zugefügte Schmach Rache gefordert hat, erscheint sie nicht mehr. Sie fastet, um die Mörder zu stacheln, bis die Ermordung Siegfrieds vollbracht ist. Das letzte, was wir erfahren, ist, daß sie nach Kriemhilds zweiter Vermählung an Siegfrieds Gruft haust, „am Sarge tauend, im Auge Tränen“. Auch Hebbel scheidet sie aus, da ja Kriemhild Hauptperson ist.

#### Siegfrieds Schuld.

Sowohl im N. wie in der E. läßt sich Siegfried eine sittliche Schuld auf durch den an Brunhild verübten Betrug. Nur von der großen Bedeutung dieser sittlichen Verschuldung hat N. keinen Begriff, da es Siegfried damit vor Kriemhild sich brüsten läßt.

Seine Schuld liegt bei Hebbel allein darin, daß er aus egoistischen Gründen, um Kriemhild für sich zu gewinnen, den Betrug an Brunhild verübt. Mit dieser Unwahrhaftigkeit, die immer wieder neue Schuld gebiert, zerstört Siegfried sich selbst, seine lautere,

ganz wahrhafte Natur. Ich verstehe nicht, wie man immer noch von Siegfrieds Unschuld reden kann. Hebbels Siegfried mißbraucht seine Überlegenheit gegenüber einem ihm ebenbürtigen Weibe, das ihn liebt, um sie in die Gewalt eines Schwächlings zu bringen und dessen Schwester als Preis davonzutragen. Zum zweiten Male begeht er dann den Betrug und ist unbesonnen genug, sein Geheimnis, an dem die Ehre Brunhilds und Gunthers hängt, preiszugeben. Ich denke, das genügt, um Siegfried schuldig zu finden. Die Schuld hält Hebbel also fest, aber er weiß sie durch psychologische Motivierung zu mildern, eben um die tragische Wirkung des Todes seines Helden zu sichern. Den ersten Verrat hat Siegfried in der Blindheit des eigenen Wunsches getan, den zweiten muß er begehen, um den ersten zu decken. „Zauberkünste haben's angefangen, und Zauberkünste müssen's nun auch enden“, bemerkt Hagen richtig dem sich sträubenden Siegfried. Auch der Verrat des Geheimnisses ist von Hebbel aus denselben Gründen in einer meisterhaften Szene motiviert und dadurch gemildert. Siegfried hat Brunhild den Gürtel, mit dem sie ihn im Kampfe hat binden wollen, unversehens entrisen, ihn in den Busen geschoben und dann in Kriemhilds Kammer fallen lassen. Die Gattin findet ihn am Morgen, hält ihn für ein Geschenk aus dem Nibelungenhort und schmückt sich damit, hoffend, der Held werde diese zarte Aufmerksamkeit anerkennen. Er weiß anfangs gar nicht, was sie will, und als ihm der Zusammenhang dämmert, verrät er unwillkürlich, daß „ein fürchtbar unglückseliges Geheimnis“ an diesem Gürtel haften. Auf ihren dringend forschenden Verdacht einer Gemeinschaft mit einem andern Weibe leugnet er jede Schuld. Sie glaubt ihm nicht. Da treten Gunther und Brunhild hinzu. Kriemhild will den Gürtel hoch emporhalten; in der Angst ruft Siegfried: „Verstecke ihn, so sollst du alles wissen!“

#### Der Konflikt zwischen Kriemhild und Brunhild.

NE.: Siegfried und Kriemhild lebten in Xanten in glücklicher Ehe. Doch Brunhild kann sich immer noch nicht über Siegfrieds Leibeigenschaft beruhigen. Sie wendet sich, um sich Klarheit zu verschaffen, an Gunther mit der Bitte, Siegfried und Kriemhild nach Worms einzuladen. Das geschieht; in Worms findet feierlicher

Empfang statt. Bei einem Turnier, dem die Damen zuschauen, freut sich jede ihres Gatten und preist seine Vorzüge. Dabei geraten Kriemhild und Brunhild in Zwist. Brunhild sagt: „Mag dein Siegfried noch so tapfer sein, er hat doch einen großen Fehler, da er ein Leibeigener ist.“ Kriemhild erwidert: „So hätten meine Brüder nie an mir gehandelt, daß sie mich an einen Leibeigenen verheirateten.“ Daraus entwickelt sich das weitere Zerwürfnis. Kriemhild: „Ich werde dir zeigen, daß ich dir in nichts nachstehe, indem ich beim Kirchgang den Vortritt vor dir behaupten werde.“

Am Portal des Münsters geraten dann beide Königinnen aneinander. Kriemhild aber überwindet die Gegnerin, indem sie ihr den Gürtel vorweist, den Siegfried ungeschickterweise, als er Brunhild bezwang, mitgenommen und Kriemhild gegeben hat. Damit sucht sie jetzt zu beweisen, daß Brunhild Siegfrieds Kebsle sei. Kriemhild geht nun stolz an ihr vorüber und vor ihr ins Münster. Brunhild klagt bei Gunther über die ihr widerfahrne Schmach. Dieser zieht Siegfried zur Verantwortung, der sich verteidigt und mit einem Eide reinigt. Die Sache gilt dann als erledigt. Die Handlung wird erst durch Hagens Goldgier wieder in Bewegung gesetzt.

Der Zwischenraum an Zeit wird bei Hebbel beseitigt: die Streitszene wird mit der vorigen zeitlich verbunden und der Konflikt dadurch wirksamer und einheitlicher gestaltet. Brunhild kommt mit Gunther in vertraulichem Gespräch, um den Kampfspielen zuzuschauen. Der Minne Macht hat sie ganz verändert: mit ihrem Magdum hat sie auch ihre Walfürennatur verloren. Sie fordert, Gunther solle Siegfried überwinden, um zu beweisen, daß er der Stärkere sei (was sie wisse). Offenbar hat sie Verdacht.

Bald darauf kommen Kriemhild und Brunhild in traulichem Gespräch vom Kampfspiel zurück. Wettkämpfe schauen, meint Kriemhild, sei doch besser als selbst kämpfen. „Das verstehst du nicht“, erwidert Brunhild. „Aber das Anschauen kann doch nur dann einer Gattin rechte Freude machen, wenn sie sicher ist, daß ihr Mann nicht besiegt werde.“ Kriemhild: „Nun, davor bin ich doch wohl sicher.“ Brunhild will das nicht zugeben. Gunther sei stärker, „denn“, sagt sie, „eh' ich geboren wurde, war's bestimmt, daß nur



der Stärkste mich besiegen solle.“ „Das glaub' ich gern“, erwidert Kriemhild mit spöttischem Lächeln, denn sie gedenkt natürlich des ihr bekannten Geheimnisses. Es entbrennt ein heißer Zungenkampf. Brunhild: „Dein Mann hat sich wohl nur darum einst als Gunthers Dienstmann ausgegeben, weil er ihn fürchtete, wie der Bär den Auerstier.“ Kriemhild droht. Brunhild: „Du prahlst, und ich verachte dich.“ Kriemhild: „Das Kebsweib meines Gatten mich verachten! Kennst du den Gürtel? — Mein Gatte gab ihn mir.“ Sie geht vor Brunhild in den Dom.

Die beiden Szenen sind hier also zusammengelegt. Ferner hat Hebbel versucht, das Unglaubliche, daß Kriemhild ein Geheimnis verrät, an dem das Leben ihres Mannes hängt, „in Vernunft aufzulösen“. Aus dieser Begebenheit entspringt Brunhilds Rache.

### Hagens Charakter.

NC. Hagen läßt zuerst falsche Boten angeblich von Liudegast und Liudeger nach Worms kommen, die eine erneute Herausforderung zum Kriege überbringen; Siegfried, um Beistand gebeten, sagt seine Unterstützung zu. Hagen begibt sich darauf zu Kriemhilde, kündigt ihr den bevorstehenden Kriegszug an und verspricht ihr, Siegfried an der verwundbaren Stelle besonders zu schützen, da dieser bei seiner großen Tapferkeit und dem durch die Hornhaut erzeugten Sicherheitsgefühl leicht verwundet werden könnte; so bringt er sie dazu, die verwundbare Stelle durch ein dem Rode aufgenähtes Kreuzchen zu bezeichnen.

Es ist Hebbel sicher unglaublich erschienen, daß Kriemhild, die doch nach Brunhilds Benehmen Schlimmes befürchten muß, einem Lehnsmanne ein solches Geheimnis anvertraut. Hebbel konnte die Darstellung um so weniger übernehmen, weil seine Kriemhild, wie die Gürtelszene beweist, Scharfsinn besitzt; um so mehr mußte sie Hagen durchschauen, da er ganz ungebeten kam und seine Hülfe anbot. Er macht deshalb Hagen zum Oheim Kriemhilds und läßt dadurch das Vertrauen Kriemhilds weniger auffallend erscheinen. Außerdem begründet er Kriemhilds Überlistung mit ihrer seelischen Verfassung. Hagen versteht es nämlich, zunächst Kriemhilds Verwirrung und Angst auszunutzen und durch erzwungene Gleichgültigkeit das Geheimnis von Siegfrieds Verwundbarkeit zu er-



listen. Daß er als Verwandter sich erbietet, Siegfried zu schützen, ist dann weniger auffallend. Hebbel hat dann — auch das ist natürlicher — Kriemhild Argwohn fassen lassen, wie ihre Angst bei Siegfrieds Abschied beweist.

### Siegfrieds Tod.

NŁ. macht Hagen zum Typus der Vasallentreue und mildert seine schlechten Charaktereigenschaften, die ein Erbgut seiner elbischen Abstammung sind, z. B. Rachsucht, Hinterlist, Roheit und Grausamkeit. Hagens Rolle ist im ganzen bei Hebbel dieselbe wie im NŁ. Aber seine selbstische Natur hat mit dem Lehnsmanne des alten Liedes wenig Ähnlichkeit mehr. Schon bei der ersten Begegnung haßt er Siegfried in seinem innersten Wesen; er fühlt es, daß ihre beiden Naturen einander feind sein müssen. Hagen ist das Gegenbild zu Siegfried; wie es im Mthos einst gewesen, so erscheinen sie hier als Verkörperung der Mächte des Lichtes und der Finsternis: Siegfried als Spender des Lichtes und der Kraft, Hagen als der leibhaftige Tod und die Verneinung. Während sich in Siegfried „die geniale Kraft des Götterliebings offenbart, der nur die geraden Wege seiner Sendung gehen kann, verkörpert Hagen den rechnenden, illusionslosen Weltverstand, der mit jedem Mittel seine Zwecke verfolgt“. Nun begreifen wir den tiefen Sinn des Hebbelschen Symbols: wenn ein Siegfried in dessen Welt gerät, ist er den dunklen Mächten verfallen. Wahrhaftige Teufelskunst weiß Hagen zu gebrauchen, um Gunther für Siegfrieds Ermordung zu gewinnen, das Geheimnis der Verwundbarkeit der Kriemhild zu entlocken und den arglosen Siegfried auf der Jagd meuchlings niederzustoßen (vgl. das Bekenntnis Hagens KR. IV, 6).

### Kriemhilds Rache.

Erst bei Hebbel versteht man Kriemhilds furchtbare, unmenschliche Rache, da sie „die Treue nur um Treue brach“ (IV, 6). Der 3. Teil schließt sich im wesentlichen der Entwicklung des NŁ. an, nur hat Hebbel die innere Wandlung Kriemhilds vom liebenden Weibe zur Furie mit künstlerischer Meisterschaft psychologisch aufs feinste motiviert. Um sie uns auch menschlich näher zu bringen, weist er die Notwendigkeit ihres Handelns nach: Erst nachdem ihr dreimal die Bestrafung Hagens verweigert war, griff sie zum Äußersten.

#### 4. Poetisch-mythischer Charakter des Dramas.

Einem dramatischen Dichter des Realismus mußte der mythische Charakter der Nibelungen Sage manche Schwierigkeiten bieten. In den Hauptzügen hat er in der Tat, wie wir oben gesehen haben, das Mythische abgestreift und das Menschliche dafür gesetzt; aber beseitigen konnte er es nicht ganz, da damit der Nibelungencharakter verloren gegangen wäre. In den Tagebüchern bemerkt er: „Mir scheint, daß auf dem vom Gegenstand unzertrennlichen mythischen Fundament eine rein menschliche, in allen ihren Motiven natürliche Tragödie errichtet werden kann und daß ich sie, soweit meine Kräfte reichen, errichtet habe. Wen das mythische Fundament dennoch stört, der erwäge, daß er es, genau gesehen, doch auch im Menschen selbst mit einem solchen zu tun hat, und zwar schon im reinen Menschen, im Repräsentanten der Gattung, und nicht bloß in der weiter spezifizierten Abzweigung derselben, im Individuum.“ Besonders Brunhilds Natur widerstrebte einer solchen Vermenschlichung. „Die schwerste Aufgabe war die Brunhild, die in das Ganze wie eine halb ausgeschriebene Hieroglyphe hineinragt; hier mußte ich auf eine Schöpfung rechnen, und sie ist mir, zur Belohnung für meinen Mut, auch zur rechten Zeit gekommen.“ Ins volle Tageslicht gerückt, sind die mythischen Bestandteile, wie Brunhilds überirdische Geburt, ihr unsterbliches Leben, ihr Wunderland, Siegfrieds Abenteuer (Brautkämpfe, Nibelungenhort, Drachenkampf und Hornhaut), allerdings in einem Drama unerträglich. Auch das Übernatürliche: die Hünenhaftigkeit der Riesen, Todesahnungen, Träume und Visionen, könnte an sich dem strengen Realisten bedenklich sein, man braucht darum noch kein „Röpe“ zu sein. Das fühlte Hebbel auch: Darum hat er die ganze Handlung in „das Rembrandtsche Helldunkel“ gerückt (B. VII, S. 264; T. II, 499); er schuf die großartige, geheimnisvolle Nordlandswelt mit ihren dämonischen Naturerscheinungen und Menschen. Es hängt nun ganz davon ab, mit welcher Lebhaftigkeit wir uns in eine solche Welt hineinversetzen können; mit nüchternem Verstande gelingt es allerdings nicht, Hebbel zu folgen. Wenn wir ihm aber folgen, so liegt es nicht zum mindesten am gewaltigen, hinreißenden Schwung des Stiles und der poetischen Kraft seiner Darstellung.

## 5. Der tragische Gehalt des Nibelungendramas.

Wie wir festgestellt und durch Hebbels Zeugnisse belegt haben, werden seine Helden dadurch tragisch, daß sie infolge des Selbsterhaltungstriebes natürlich und notwendig der „Maßlosigkeit“ verfallen und in dem daraus sich entspinrenden Konflikte mit der Umwelt notwendig untergehen, da der Selbsterhaltungstrieb der Menschheit die Maßlosigkeit der einzelnen Menschen vernichtet und so die gestörte Weltordnung, das Weltgesetz, die sittliche Idee wiederherstellt. Besonders wirksam ist die Tragik, wenn die Helden im Verfechten ihres Rechtes maßlos sind. Maßlosigkeit, an der die Nibelungen zu Grunde gehen, äußert sich, wie Zehme<sup>1)</sup> überzeugend ausführt, in der starren, eigenmächtigen Ausdehnung des Ichs, einem schrankenlosen Egoismus. Außer Dietrich sind alle in diesem Sinne maßlos.

Gunthers egoistisches Verlangen, Brunhild zu gewinnen, war um so weniger berechtigt, da ihm die Kraft dazu fehlte, sie selbst zu erobern. Der Betrug zerstörte sein Lebensglück und kostete allen Burgunden und Siegfried das Leben. Aus seiner Selbstsucht folgte notwendig seine schwache Nachgiebigkeit gegen Hagens Vorschläge. Daß er ferner Kriemhilds berechtigtem Verlangen nach gerichtlicher Bestrafung des Mörders nicht nachgab, war eine Folge seiner ersten Verfehlung, da er den Mann nicht fallen lassen konnte, der ihm so treu geholfen hatte, seine selbstsüchtigen Interessen zu erreichen. Das aber führte zu dem Vernichtungskampfe.

Hagen. Im Grunde des Herzens ist bei Hagen nicht wie im N.E. Vasallentreue das treibende Motiv, sondern Neid, eine Folge der Selbstsucht. Vgl. Siegfrieds Tod V, 2: „Das tat dein Neid“ und Kriemhilds Rache IV, 4.

Brunhild. Auch Brunhild zerstört sich bei Hebbel nur durch ihre Selbstsucht. „Als Sproß der alten Riesenwelt in großartiger Einsamkeit des eisigen, mythenumwobenen Nordens lebend, wird sie in die Menschenwelt hineingezogen, liebt sofort beim ersten Anblick den Siegfried, mißgönnt ihn der Kriemhild, da sie als die Stärkste auf den stärksten Mann alleiniges Anrecht zu haben

---

1) Z.D.U. a. a. O. S. 245ff.

glaubt, sieht sich von Frigga aufgeklärt, von Siegfried ‚verschmäh‘, ja ‚verschenkt, verhandelt‘ und fordert nun in selbstsüchtiger, getränkter Liebe und verletztem Stolze seine Ermordung.“

Auch die Hebbelsche Kriemhild ist nicht frei von schuldvoller Selbstsucht, welche sich besonders im Richteramt zeigt, während sie doch ausdrücklich vom Kaplan darauf hingewiesen wird, daß Gott höchster Rächer und Richter sei.

Siegfried folgt seinen eigenen Interessen, als er mit Gunther den folgeschweren Vertrag schloß, aus dem das Verhängnis ihm erwuchs.

Diese Selbstsucht ist dem Dichter ein charakteristisches Zeichen des Heidentums. In dem selbstsüchtigen Verfolgen eigener Interessen, dem maßlosen Geltendmachen der eigenen Kräfte und Gelüste, der rücksichtslosen Ausübung der persönlichen Rache und selbst durch ihr erhabenstes ethisches Prinzip, die Treue, zerstört sich die heidnische Welt. Im Gegensatz dazu steht sich die neue Welt des Christentums mit der Lehre und dem Leben der Selbstentäußerung und des Opfers siegreich durch; freilich nicht das Christentum der Burgunden — sie tragen nur den Namen Christen und sind im Herzen Heiden —, sondern dasjenige, welches der Kaplan mit eindrucksvollen Worten der rachebegehrenden Kriemhild predigt, Dietrich in das Leben umsetzt, und welches im Kreuzigungstode Christi seinen symbolischen Ausdruck gefunden hat. Diese Weltanschauung ist die lebenskräftige, eine neue Zeit heraufführende. Darum schließt das Drama:

Egel. „Nun sollt' ich richten — rächen — neue Bäche  
Ins Blutmeer leiten — doch es widert mich,  
Ich kann's nicht mehr — mir wird die Last zu schwer —  
Herr Dietrich, nehmt mir meine Kronen ab  
Und schleppt die Welt auf Eurem Rücken weiter —

Dietrich. Im Namen dessen, der am Kreuz erblickt!“

### Zusammenfassung.

#### 1. Die Form des Hebbelschen Dramas<sup>1)</sup>.

Hebbel hält daran fest, daß das Drama Handlung sei und nicht aus Stimmungsbildern sich zusammensetze. Alle Gedanken

---

<sup>1)</sup> Nach Krumm a. a. O. S. 95ff.



und Empfindungen gehören nach seiner Ansicht nur insoweit in das Drama, als sie sich unmittelbar in Handlung umsetzen. Aller poetische Bildungstoff ist „wie bei dem Körper des borghesischen Sechters dramatische Muskel“ geworden. Allgemeine Gedanken, besonders solche, die etwa die Summe des Dramas zögen, finden sich fast gar nicht, da in seinem Drama „kein Gedanke vom Dichter ausgesprochen werden soll, sondern an dem Gedanken des Dramas alle Personen sprechen“. Die Armut an Sentenzen ist für das Leben des Dramas ein Vorzug, denn die Sentenzen bleiben bei aller Gedantentiefe ein unlebendiges, unkünstlerisches Element.

Die Folge dieser straffen Konzentration ist der Latonismus Hebbelscher Helden, der kühl und nüchtern wirkt und als poetischer Mangel empfunden ist. Indessen zeigt eine genauere Prüfung, daß Hebbel hier in der Regel psychologisch wahrer ist als die wortreichen Dichter. Dieser „Latonismus des Pathos“ tritt ganz auffallend, aber eben künstlerisch wahr in Brunhilds Racheschwur zu tage. Daß Hebbel auch volle Ausbrüche der Leidenschaft künstlerisch beherrscht, beweisen u. a. Kriemhilds Racheschrei in der Schlussszene von ‚Siegfrieds Tod‘ und die leidenschaftliche Beredsamkeit des Herzogs Albrecht, als es galt, sein Menschenrecht zu verteidigen („Agnes Bernauer“).

Auch die Sprache macht Hebbel der Natur und dem Zwecke des Dramas dienstbar. Die fortstürmende Handlung seines Dramas gestattet nur wenig ein Verweilen, deshalb sind Gleichnisse kaum bei ihm zu finden. In dieser Beziehung bildet er den größten Gegensatz zu Schillers Rhetorik und Heibels Bildersprache: Hebbel will keine Schönheit auf Kosten der Wahrheit. Ferner stellt er die Sprache in den Dienst der Charakteristik, d. h. er strebt danach, seine Helden ihrem Charakter und ihrer Stimmung gemäß realistisch reden zu lassen. Auch hierin unterscheidet er sich wesentlich vom klassizistischen Drama. Während bei Schiller z. B. aus jeder Person Schiller redet, sprechen die Hebbelschen Personen wie Siegfried, Kriemhild, Brunhild usw., natürlich in künstlerisch gemäßigter und veredelter Form. Was das Drama so an Wortschönheit verloren, hat es an innerer Wahrheit gewonnen. Bulthaupt hat diesen Gedanken für die Nibelungen ausgeführt; er schließt so: „Noch klarer aber wird die charakteristische Kraft dieser Sprache, wenn man seine



Helden und Frauen nacheinander hört; der poetische Schwung in Brunhilds Vision ist von ganz anderem Klange als die einfache Rede der jungfräulichen Kriemhild, und auffällig kontrastiert mit der ingrimmigen, harten, nüchternen und doch immer großgefügtten Sprache Hagens die Rede des Kaplans, die unsagbar sanft und weich wie das christliche Erbarmen tönt. In den rührenden Erzählungen von dem Tode des Stephanus, vom Zweifel des Petrus, von des Kaplans eigener Befehrung, in den tröstenden Mahnworten, die er an die rachebegehrende Kriemhild richtet, quillt ein Strom, ich möchte sagen, sittlichen Wohllauts, der bei Hebbel einzig ist.“

Ein Beispiel für die realistische Charakterzeichnung sei angeführt, die, obgleich vielfach verspottet, doch ein Meisterstück genannt werden muß: Siegfrieds Benehmen bei der Werbung um Kriemhild. Daß auch hier die Armut eine dem künstlerischen Zwecke dienende ist, sieht man ein, wenn man Hebbels Erläuterung zu dieser Szene liest: „Den deutschen Jüngling charakterisierte von jeher auf seiner Entwicklungsstufe ein gewisses lirtisches Wesen, namentlich den Frauen gegenüber, er schrak nie im Feld vor einer Gefahr zurück und nie in Wissenschaft und Kunst vor einer großen Aufgabe, aber er zitterte vor einem blauen oder schwarzen Auge, und ihn packte ein Schauder, wenn es sich um die Aufhebung eines Tuches handelte. Dies wollte ich meinem Siegfried bei der Begegnung mit Kriemhild geben; daher seine trockenen, unter jedem anderen Gesichtspunkt unverantwortlich dünnen Reden“ (Brief an die Prinzessin von Wittgenstein; B. VI, S. 215). In seinem Grundprinzip „Form ist Ausdruck der Notwendigkeit“, welches er, wie wir gesehen haben, streng durchführt, ist Hebbel Realist.

Aber Hebbel ist als echter Künstler nicht zufrieden mit der Abschrift der Natur, er ist kein Naturalist, sondern er will aus dem in der Natur gegebenen Stoff durch die künstlerische Phantasie eine neue, eigene, erhöhte künstlerische Wirklichkeit schaffen, denn die „Kunst ist die zusammengepreßte Natur“. Das beweist sein Verhältnis zur Geschichte und Sage, in deren Gestaltung er die poetische Wahrheit der Wirklichkeit d. h. historischen Treue vorzieht und deshalb oft von dem überlieferten Stoffe abweichen muß, wie oben nachgewiesen ist. Vor allem aber liegt der idealistische Charakter in der Gestaltung des Tragischen, die ihn am meisten nötigt,

über das gegebene Maß der Wirklichkeit sich zu erheben, „denn die Wassertropfen der gewöhnlichen Menschen müssen“ nach Hebbels Bild „durch die künstlerische Konzentration zu den Eistücken der tragischen Individualitäten verdichtet werden“. Hebbels Herodes, Mariamne, Agnes Bernauer, Herzog Ernst, Siegfried, Brunhild usw. sind alle in ihrem Wesen und in Form und Ausdruck über das Maß der geschichtlichen oder doch durch das gewöhnliche Leben gegebenen Wirklichkeit gesteigert, da sie an der Maßlosigkeit zu Grunde gehen sollen. In dem Vergleiche der Hebbelschen Mariamne mit der durch Josephus gezeichneten historischen habe ich das nachgewiesen<sup>1)</sup>. Sie wird als „Ideenträgerin“ zum Idealbild der Frau und gewinnt dadurch an Gültigkeit, wird aber allerdings historisch unmöglich. Auch die Leidenschaften werden zur Maßlosigkeit aus demselben Grunde gesteigert (vgl. Hagen, Kriemhild; Sameas, Herodes).

## 2. Die Stellung der Tragödie Hebbels in der Entwicklung des Dramas.

Die Verbindung von Realismus und Idealismus, die wir poetischen Realismus nennen, ist das Eigenartige Hebbelscher Kunst. Damit ist aber die Stellung seines Dramas in der literarischen Entwicklung des 19. Jahrhunderts noch nicht genügend gewürdigt. Sein Platz innerhalb des poetischen Realismus muß noch näher bestimmt werden, da z. B. auch sein Antipode O. Ludwig dieser Richtung angehört. Krumm<sup>2)</sup> hat den außerordentlich interessanten Nachweis geführt, daß Hebbel, indem er zwischen der antiken und der Shakespeareschen Tragödie ein Mittleres geschaffen, eine neue, antik-moderne Form der Tragödie begründet habe. Es verlohnt sich der Mühe, seinen geistreichen Darlegungen zu folgen.

Die antike Tragödie stellt Gedanken und Empfindungen dar, welche, durch die Handlung hervorgerufen, sie begleiten, während das moderne Drama den Gedanken, der Tat werden will und, Tat geworden, auf den Täter zurückwirkt, also den psychologischen Prozeß dichterisch gestaltet. Das wird durch einige Beispiele bewiesen. In Äschylus' Agamemnon ist die

<sup>1)</sup> Progr. Bonn 1909.

<sup>2)</sup> a. a. O.

Er mordung des zurückkehrenden Agamemnon die Handlung der Tragödie. Für den modernen Dichter würde das eigentliche dramatische Problem sein: die psychologische Entwicklung Klytämnestras von der liebenden Gattin zur Mörderin ihres Gatten darzustellen, wie es Hebbel ähnlich in seiner Kriemhild getan hat. Von eigentlicher Motivierung und Entwicklung einer Handlung ist aber bei Äschylus keine Rede; dagegen treten die durch die Handlung hervorgerufenen und sie begleitenden Gedanken und Empfindungen hervor, so erst die hoffnungslose Mühsal, dann die aufbrechende Freude des Wächters, als er wider Erwarten das siegverkündende Feuerzeichen sieht, die befreiende Hoffnung der Greise, als sie die Siegesbotschaft vernehmen, und zugleich ihre bange Sorge, wenn sie der Vergangenheit, der Gegenwart des Hauses, der Freveltat der Griechen in Troja gedenken usw. Auch in Sophokles' König Ödipus ist die Handlung bereits geschehen; nicht ihr Werden, sondern ihre Enthüllung ist das Thema. Dagegen tritt wieder in den Vordergrund die ganze Reihe der Empfindungen, welche die Enthüllung begleiten. Selbst in der Antigone, in der doch eine Tat im Mittelpunkt steht, wird uns nicht ihr langsames Werden vom Gedanken zur Tat vorgeführt, sondern der Entschluß ist gleich gefaßt. In Euripides' Iphigenie haben wir eine äußere Handlung: Gefangennahme des Orest und Pylades, die Erkennung der Geschwister, Raub des Götterbildes, Kampf und Befreiung durch Athene. Aber eine innere Handlung fehlt. Orest wird nicht geheilt, sondern von der Krankheit verlassen, sittliche Konflikte werden nicht durchgekämpft. In der modernen Tragödie Goethes ist im Gegensatz dazu das Hauptgewicht auf die innerliche Entwicklung gelegt: die innere Gesundung des Orest, den sittlichen Konflikt in der Seele Iphigeniens, die Selbstüberwindung des Thoas.

Das antike Drama stellt nicht das Reifen eines Gedankens zur Tat, sondern eine Begebenheit, ein Schicksal, ein „Leiden“ dar, wie es Aristoteles schon definiert hat. Die typische Form ist die Unschuldstragödie, deren tragische Grundfärbung gegeben ist durch die Erkenntnis, daß das Große, Edle zu Grunde geht. Diese Tatsache, nicht die Erklärung dieser Tatsache wird uns gegeben. Weil das Drama nicht eine Tat, sondern eine Begebenheit darstellt, so erscheint der tragische Ausgang als ein von außen kommendes

Schicksal, als ein Satum, nicht als eine auf der ewigen Menschen-  
natur beruhende, allgemeine, poetische Wahrheit. Diese Erschei-  
nung hat ihren Hauptgrund im Universalismus des Altertums, je-  
ner Lebensanschauung, daß alles menschliche Handeln vom Willen  
höherer Wesen abhängig gemacht ist, das Individuum gegenüber  
den großen Institutionen des Menschengeschlechtes nichts bedeutet  
(vgl. Sokrates im Kriton).

Der Individualismus gab dem neuen Charakterdrama den  
poetischen Ausdruck. Im Mittelpunkte der Weltbetrachtung steht  
jetzt das freihandelnde Individuum, Tat und Schicksal erscheinen als  
das notwendige Produkt seines Wesens. Die richtunggebende  
Kraft im Drama wird also der Charakter, aus dem sich das Schick-  
sal des Menschen entwickelt. Damit ist auch eine Änderung der  
Tragik geboten. Zunächst ist mit dem Charakterdrama die dra-  
matische Schuld gegeben, d. h. der Untergang des Helden geht  
aus seinem Charakter hervor, seinen guten oder bösen Eigenschaf-  
ten. Die moderne Tragödie sucht diesen inneren Zusammenhang  
nachzuweisen, während die antike Tragödie den Widerspruch zwi-  
schen Größe und Glück als Tatsache hinstellte. Wenn nun die Rich-  
tung des Charakters verwerflich ist, wird diese dramatische Schuld  
zugleich eine moralische. Es ist das also nur eine besondere Er-  
scheinungsform der Charaktertragödie, aus der keine allgemein gül-  
tigen tragischen Gesetze abgeleitet werden dürfen, wie es in der  
sogenannten Schuldtheorie immer noch geschieht. In Schillers Tra-  
gödie steht im Mittelpunkte die Tat; ihr äußeres und vornehmlich  
ihr inneres Werden, ihre Wirkung ist der Inhalt des Dramas.  
In allen seinen Dramen erscheint der Konflikt in der Form einer  
Schuld, eines Abirrens von den allgemeinen Gesetzen der Moral  
oder den besonderen der individuellen Natur. Auch die nachklas-  
sische Tragödie wandelt auf Schillers Bahnen. Kleists, Grillpar-  
zers und O. Ludwigs Tragödien sind Tat- und individuelle Schuld-  
tragödien. Die moderne Form scheint also durchgedrungen zu sein.

Aber tatsächlich ist das antike Drama damit keineswegs über-  
wunden, vielmehr hat sich immer wieder die Sehnsucht nach dem  
allgemein gültigen tragischen Gehalt der antiken Tragödie geregt.  
Das moderne, von Shakespear begründete Drama hat doch einen  
großen Mangel. Da es nämlich die Tragik als Einzelercheinung



aus der individuellen „Schuld“ des Helden erklärt, mutet es uns „die kümmerliche Teilnahme an dem Einzelgeschick einer vom Dichter willkürlich aufgegriffenen Person zu“ (Hebbel), während das antike Drama, wenn auch nur als Tatsache, die allgemein menschliche Tragik verkörpert im Geschick eines Helden. Darin liegt ohne Zweifel neben dem stimmungserweckenden Gehalt die hinreißende Wirkung der antiken Tragödie, ihre geradezu religiös-sittliche Wirkung, wie wir sie alle in den Neuaufführungen unserer Tage verspürt haben. Diese Vorzüge der antiken Tragödie hat man nicht aufgeben wollen. Schiller hat zu diesem Ende zuerst eine Synthese der antiken und der modernen Tragödie versucht im Wallenstein und in der Braut von Messina, indem er den Charakter nicht als die letzte entscheidende Ursache des Handelns und Schicksals hinstellt, sondern etwas neben und über ihm, eine Schicksalsmacht. Aber ein Schicksal, „eine dunkel schwankende Gewalt“, die sich zwischen Motiv und Handeln drängt, verdirbt die innere Konsistenz, die Kausalität, und macht den Charakter und den Gang der Handlung unklar. Für dieses Schicksal ist im modernen Drama kein Platz.

Hebbel behält schon im Interesse einer lückenlosen Motivierung strengster Notwendigkeit die Charakterbasis bei, wenn er auch, wie das bei dem Realismus selbstverständlich ist, gewissenhaft die Zeitverhältnisse, die Situation, das Milieu mitsprechen läßt. Das wird wohl jeder, der die oben analysierten Dramen studiert hat, zugeben<sup>1)</sup>. Aber seiner tiefen Auffassung vom Wesen der Kunst gemäß, daß die Kunst immer im Einzelnen das Allgemeine ausdrücke, verlangt Hebbel, daß in dem tragischen Einzelschicksal sich die Grundbedingungen menschlicher Existenz spiegeln. Deshalb konnte ihm das Shakespearesche Drama nicht genügen, da es sich zu sehr in die individuellen Verirrungen verliert und damit an philosophischem Gehalt einbüßt. Ferner widersteht seiner Lebensanschauung der Begriff der „Schuld“, wie ihn das Charakterdrama bringt, nämlich als ein Abirren vom richtigen Wege. Hier verbirgt sich das eigentlich Tragische, der Widerspruch zwischen Größe und Schuld in der menschlichen Natur, mehr im Individuum, anstatt als Weltgesetz hervorzutreten. Nun bestreitet Hebbel zwar die Gültigkeit

1) Vgl. Krumms Nachweise S. 30f.



der Tragik des Charakterdramas nicht, hält sie aber nicht für erschöpfend. Er läßt daher die Schuld „nicht aus der Richtung des menschlichen Willens“, wie Shakespeare, „sondern unmittelbar aus dem Leben selbst, aus der starren eigenmächtigen Ausdehnung des Ichs“ hervorgehen. So kommt Hebbel immer mehr dazu, den Begriff der Schuld zu beseitigen, „die Schuld in der Unschuld zu sehen“, und gerät so in die Nähe des antiken Dramas, welches im allgemeinen auch keine das Schicksal herbeiführende und rechtfertigende Schuld des einzelnen kennt<sup>1)</sup>. Daher erstrebt Hebbel mit allem Nachdruck, wenigstens in den letzten Dramen („Herodes und Mariamne“, „Agnes Bernauer“ und „Die Nibelungen“), die Tragödie des relativen Rechtes.

Seine Verdienste liegen ferner darin, daß er neue Stoffe dem Drama zugeführt hat. Zunächst hat er das bürgerliche Drama weitergeführt. Nachdem Lessing mit seiner „Sara Sampson“ (1755) das deutsche bürgerliche Trauerspiel in die Literatur eingeführt hatte, folgte Schiller 1784 mit „Kabale und Liebe“. In beiden Dramen treten aber neben den Bürgerlichen noch Adlige auf. Es sind also eigentlich nur halbbürgerliche Dramen; Hebbel tat mit seiner „Maria Magdalene“ 1843 den letzten Schritt zum bürgerlichen Trauerspiel hohen Stils, indem er die ganze Handlung nur unter Bürgerlichen spielen ließ. Neu ist in seinen Dramen auch die Behandlung der Frauenfrage. Seine Frauencharaktere, Mariamne, Agnes Bernauer und Rhodope besonders, fordern eine gleichberechtigte Stelle neben dem Manne als ihr natürliches Recht. Damit wies Hebbel der Behandlung des sozialen Problems in der Kunst den Weg.

Angebahnt wurde ferner durch Hebbel bereits das psychologische und das Milieudrama. Wenn er besonderes Gewicht darauf legt, in den Mittelpunkt der Handlung des Dramas „den Gedanken“ zu stellen, „der Tat werden will“, so strebt er sichtlich dem psychologischen Drama zu. Seine „Judith“ dürfte in diesem Sinne ein psychologisches Drama sein, wie ein Vergleich mit dem gedankenverwandten Schillerschen Drama „Die Jungfrau von Orleans“ zeigt. Während bei Schiller die Heldin zur Tat fertig ist, wenn

---

<sup>1)</sup> Vgl. die Beweisführung Krumms S. 43 ff.

sie auf der Bühne erscheint, spielt Judith ursprünglich nur mit dem Gedanken; allmählich erst wird der Gedanke ernst, nimmt dann an Bestimmtheit zu und wird allmählich zur Tat.

Milieudramen sind ferner schon Hebbels „Judith“, „Genevra“ und „Maria Magdalene“. Die tragische Handlung kann sich nur unter diesen äußeren Umständen, nur in diesem Gesellschafts- und Bildungskreise abspielen. Daher hat der Dichter mit Bedacht diese Umwelt breit gezeichnet.

So hat also Hebbel nach Stoff und Form dem neuen Drama Anregungen gegeben und neue Wege gezeigt.

Hebbels persönliche Stellung zur literarischen Bewegung.

Am heftigsten haben die Jungdeutschen, an ihrer Spitze Gutzkow und Laube, Hebbel bekämpft, und da sie die Presse und Bühne beherrschten, das Publikum ihm durch ihre boshafte, ungerechte Kritik entfremdet. Besonders der Burgtheaterdirektor Laube hat Hebbels Leben vergällt und ihm überall entgegengearbeitet, indem er der Neuaufführung der hervorragendsten Werke sich widersetzte und in Wien bereits eingeführte Dramen vom Spielplan wieder absetzen ließ. Die boshafte Angriffe der Wiener Presse sind wenigstens indirekt auf ihn zurückzuführen. Wir verstehen es, daß Hebbel mit der jungdeutschen Tendenzkunst nichts gemein hatte und von den Jungdeutschen nicht verstanden wurde. Befremdend ist es, daß auch die zweite Richtung, die des poetischen Realismus, deren literarischer Vertreter Julian Schmidt war, sich ablehnend verhielt, ja die Feindschaft auf die Spitze trieb. Nach Adolf Bartels<sup>1)</sup> erklärt sich die Gegnerschaft so: Schmidt predigte den bürgerlichen Realismus, der die Sittlichkeit zu haben glaubt, weil er alle tieferen und daher oft auch bedenklich scheinenden Probleme abweist; Hebbel aber packte gerade diese Probleme an. Mit ganz infamen Waffen haben sie Hebbel angegriffen und z. T. durch ihre boshafte Kritik bis heute noch fortgewirkt. Übrigens hat Hebbel in der „Abfertigung eines ästhetischen Kannegießers“ Schmidt die gebührende Antwort zukommen lassen und seine Unwissenheit an den Pranger gestellt. Bedauerlich ist nur, daß der vornehme Gustav

---

<sup>1)</sup> a. a. O. S. 94.

Frentag und der in vieler Beziehung Hebbel so verwandte Otto Ludwig auf der gegnerischen Seite waren. Daß er endlich der neuromantischen Richtung der Münchener ein Dorn im Auge war, versteht sich fast von selbst. Sein Charakter und seine künstlerische Richtung widersprachen ihnen am meisten.

## Otto Ludwig.

A.: Kritische Gesamtausgabe von P. Merker, München (Georg Müller) 1912 ff.

E.: Die wichtigste Literatur gibt R. M. Meyer, Grundriß der neueren Literaturgeschichte, Berlin (Bondi)<sup>2</sup>. S. 136 f. Die erste ausführliche Biographie schrieb Adolf Stern: Otto Ludwig. Ein Dichterleben. Epz. 1891. Darauf fußt Adolf Bartels in der Einleitung zur Ausgabe der Werke (Hesse). Treffliche Einführungen gibt Franz Kleinsorge in seinen Ausgaben des Erbförsters und der Makkabäer (A. S.), Münster 1904 bezw. 1908. — Einzelstudien: R. Petsch, Otto Ludwigs Makkabäer in D.D. Leipzig (Teubner) 1902. Wilhelm Schmidt-Oberlöfnitz, Otto Ludwig-Studien, Bd. 1: Die Makkabäer. Epz. (Dieterichsche Verlagsbuchhandlung) 1908. Erich Sieburg, Die Vorgeschichte der Erbförster-Tragödie. Berlin 1903. Gerhard Heine, O. Ludwigs Erbförster, J.D.U. 1898. S. 770 ff. Moritz Hendrich, Otto Ludwig, Skizzen und Fragmente, Halle, o. J. *In M. v. O. L. Berner Anz. 1906.*

## Landschaftlicher Realismus.

### Der Erbförster.

A.: R. 3471, M.D. 1127/28. Hendel 915.

1. Stoff: Erfunden und allmählich nach den verschiedensten Entwürfen: ‚Die Waldburg‘ (1845), ‚Wilm Bernd‘ und ‚Die Wildschützen‘ zum Erbförster (1849) umgestaltet. Vgl. O. Ludwigs Werke (Hesse) VI, 41; 311; 395 ff., und Sieburg in der erwähnten Schrift.

2. Der äußere Bau<sup>1)</sup>.

Exposition: Sie führt ein in die Charaktere und die Beziehungen der Personen zueinander, wobei besonders der Anlauf des Forstes durch Stein wichtig ist.

Erregendes Moment: Der Streit über das Durchforsten.

Steigende Handlung: Der Erbförster wird bei dem hart-

<sup>1)</sup> Heine a. a. O. S. 779.

nädigen Behaupten seines Rechtes zur Erbitterung und Verzweiflung gedrängt.

- a) Seine Absetzung durch Möller.
- b) Roberts Vermittlungsversuch erweist sich als vergeblich.
- c) Der Buchjäger wird zum Nachfolger des Erbförsters eingesetzt. Sein Verfahren gegen Andres. Die Bemühungen des Pfarrers zu vermitteln scheitern.
- d) Das Eingreifen der Wilddiebe in die Handlung. Der Buchjäger wird erschossen. Der Verdacht fällt auf Andres. Militär wird aufgeboten.
- e) Die Rückkehr Wilhelms vom Advokaten erweist, daß es für den Erbförster aussichtslos ist, auf dem geordneten Wege Recht zu erhalten.

Höhepunkt: Durch alles dies wird der Förster von dem Behaupten seines vermeintlichen Rechtes weiter gedrängt zur Verzweiflung und zum Entschluß, sich das Leben zu nehmen.

Fallende Handlung: Die Verzweiflung macht ihn zum Mörder, der Mord zum Selbstmörder.

- a) Die Worte des Alten Testaments bewirken, ihm seine Eigenmächtigkeit als gottgewollt erscheinen zu lassen.
- b) Die Nachricht, daß Andres erschossen sei, reißt den Entschluß zur Rache.
- c) Seine Tat, die Erschießung seiner Tochter.
- d) Mit dem Erscheinen Andres' wird ihm das mangelnde Recht seiner Tat klar.
- e) Der Leichnam Mariens wird gebracht und zeigt ihm die entsetzliche Folge seines Unrechtes.

Katastrophe: Sein Selbstgericht.

#### A. Das Wesen des Dramas nach Ludwigs Theorie.

Im Gegensatz zum Fabel- oder Situationsdrama, welches in der Schürzung und Lösung des Knotens das Wesentliche aller dramatischen Kunst sieht, erstrebt O. Ludwig ein Charakterdrama nach dem Vorbilde Shakespeares. Menschendarstellung, die Ausmalung des Seelenzustandes, ist nach seinen Forschungen („Dramatischen Studien“) Shakespeares Hauptabsicht; die äußere Handlung wird kürzer



abgemacht. Die Fabel ist ihm nur ein Mittel, uns eine Folge von Zügen einer gewissen Charakterart darzustellen. Charaktere darzustellen und aus ihnen die dramatische Handlung mit zwingender Notwendigkeit abzuleiten, ist nach seiner Überzeugung die Hauptaufgabe des dramatischen Dichters. In der inneren, geistigen Einheit, der lückenlosen Motivierung findet er den Hauptvorzug seines Vorbildes Shafespeare. „Wir finden, den Einheiten des Aristoteles entsprechend, nur 1) die Einheit des typischen Falles, wonach der ideale Zusammenhang von Charakter, Schuld und Leiden eine Einheit bilden, 2) Einheit des Motivs, der Leidenschaft, 3) Einheit der Stimmung, Geschlossenheit des Gehaltes.“ „Seine (Shafespeares) Verknüpfung ist immer das einfachst-notwendige Hervorgehen der Schuld aus der Charakterdisposition, das unmittelbarst-notwendige Hervorgehen des Leidens aus der Schuld nach dem einfachsten Naturgesetze der Seele.“ Je natürlicher, menschlicher diese Motive sind, desto wirksamer ist das Drama. „Alles im Drama muß sein, nicht, was wohl einmal ohne Unwahrscheinlichkeit geschehen konnte, sondern wie es immer geschieht, wie es die Regel ist. Das ist die einzig statthafte Idealität des Dramas wie aller Poesie. Mit der rein typischen Behandlung ist die Geschlossenheit, Ganzheit, Einheit, Vollständigkeit, Übereinstimmung und Notwendigkeit, d. i. die poetische Wahrheit, gesetzt.“ „Jeweniger der Zufall oder etwas Zufälliges sich einmischt, desto besser.“ „Das Problem des Dichters muß . . . ein allgemeines sein, d. h. eines, das womöglich sprichwörtlich und der Vorstellung des Publikums geläufig ist, d. h. es muß eine Regel sein und keine Ausnahme. Je mehr Fälle des gewöhnlichen Lebens in ihm zusammengefaßt sind, desto besser. Die einzelnen Motive müssen dieselben sein, die in den Menschen, im Publikum wirken, welche diese aus Erfahrung kennen, deren Notwendigkeit sie also begreifen. Die Fabel selbst in ihrem Reichtum, ihrer Zusammenstellung braucht den in der Wirklichkeit gewöhnlichen Fällen nicht zu entsprechen, ja sie kann es nicht aus schon beregtem Grunde. Doch ist es gut, wenn auch die Handlung bei aller Besonderheit in dem Sinne allgemeiner Natur ist, daß die darin dargestellten Mächte nicht als Sitten und Gebräuche auftreten, die nur zu gewisser Zeit und in gewissen Ländern gegolten haben, daß man auch demjenigen, was in der Gegenwart



zufällig, was Krankheitserscheinung am moralischen Sinne oder am Menschenverstande und Schönheitsfinne ist, den Eintritt verwehrt. Schillers Spruch: ‚Was niemals war, das ist zu allen Zeiten‘ läßt sich auch so umstellen: ‚Nur was zu allen Zeiten war, das ist — für die Tragödie — wirklich.“

Damit bekennt sich Ludwig ausdrücklich zum modernen Charakterdrama. Mit dieser Stellung hängt auch seine Auffassung vom Wesen des Tragischen zusammen. Wie wir hörten, entwickelt Ludwig im Charakterdrama das Leiden aus der Schuld, diese aus dem Charakter. Der Dichter steht also ganz auf dem Boden der Schuldtheorie, die in der Verknüpfung von Schuld und Sühne den tragischen Prozeß sieht. „Die Schuld liegt schon als Keim in der Natur des Helden, das Schicksal ebenso in der Schuld.“ Der Konflikt, in dem die Helden zu Grunde gehen, kommt dadurch zustande, daß Anlagen des Charakters in bestimmten Situationen zu Leidenschaften auswachsen — „wir sehen erst das Stück Holz als ein zur Feuernahrung wie ausdrücklich und vor allem andern gemachtes; dann sehen wir's ergriffen und zuletzt mehr, was das Feuer überhaupt mit dem Holze anfängt als das Holz selber — und nun diese in den Helden herrschenden Leidenschaften sich gegen das, was im Besitze ist, was herrscht, gegen den Weltlauf, die Regel, durchsetzen. — Wir sehen einen Mächtigen, die individuelle Leidenschaft, gegen das allgemein anerkannte Mächtigere sich erheben, dessen Macht er kennt und an der er zu Grunde geht. Er geht also aus Überhebung zu Grunde, im bewußten Wagnis — eine Eigenschaft der Leidenschaft, die, weil sie die Kräfte über das gewöhnliche Maß erhebt und nach dem Geseze, daß wir das Gewünschte leicht glauben, diese Stärke zu hoch anschlägt.“

Der große Vorzug dieser Tragik liegt unbedingt in der Allgemeinverständlichkeit; der Zuschauer braucht in das Theater keinen besonderen Maßstab mitzubringen, denn der Vorgang auf den Brettern ist nach dem Maße gebaut, das er im Leben, in der Wirklichkeit anwendet, sooft er über Handlungen urteilt. „Den Kampf in des Helden Seele, dieses Mangeln eben einer einzigen Anlage zu vielen andern vorhandenen, diesen Mißton, der die Harmonie stört und den ganzen Menschen nicht dahin kommen läßt, wohin er kommen sollte, diesen Widerspruch, diese Gebrochenheit hat Shakespeare

nicht willkürlich als Grundverhältnis des Tragischen, nicht als bloß ersonnenes Kunstmittel aufgegriffen, nein, er sah es in der menschlichen Natur und in der Geschichte als den letzten auffindbaren Grund des Schicksals der Menschen wirklich vorhanden und nahm es nur in seine Kunst herüber, weil er es fand, und weil er seine Kunst durchaus auf die Wirklichkeit gründen wollte.“

#### B. 1) Der Erbförster als Charakterdrama.

Die Charakterbasis im Erbförster ist das Rechtsgefühl in Verbindung mit einem fein entwickelten Ehrgefühl, das in einer besonderen Situation zur Leidenschaft entwickelt wird und als Rache sucht ihn in den Tod treibt. Diese Anschauung vom Recht hat er sich in seiner Isoliertheit nach seinem Herzen gebildet; was vor dem Herzen recht ist, muß auch vor den Gerichten recht sein, ist sein Grundsatz. Sein Rechtsbuch ist sein innerstes Gefühl und die Bibel. Dort steht: „Es soll einerlei Recht unter euch sein!“ Ebenso einseitig, weltfremd ist sein Ehrgefühl. Das ist die tragische Anlage seines Charakters, die nun in einer besonderen Situation Feuer fängt. Nur in diesem Milieu, der Abgeschlossenheit des Försterhauses, ist dieser Sonderling zu verstehen; seinen Konflikt mit der Umgebung, der ihn zum Verbrechen treibt, begreift man nur unter diesen Voraussetzungen und den besonderen Verhältnissen, daß Stein, der ehemalige Freund, sein Herr wird. Der Konflikt entwickelt sich in folgender Weise.

Sein Rechtsgefühl macht es ihm unmöglich, zum Durchforsten des Waldes seine Zustimmung zu geben, da es unzweifelhaft dem Herrn Schaden bringt. Seine Weigerung verletzt Steins „Herrscherwürde“, und da sich der Vorgang in Gegenwart der Gäste abspielt, wird diesem die Versöhnung schwer gemacht. Stein setzt den Erbförster ab. Das Selbstgefühl erwacht im Erbförster und spiegelt ihm Trugbilder vor: er hält die Absetzung von seinem vierzig Jahre in Ehren verwalteten Försteramte für ein Unrecht; ein menschliches Unrecht ist es, er wähnt, auch ein juristisches Unrecht. Sein Selbstgefühl und Ehrgefühl, welches in der Absetzung eine Beschimpfung sieht, wehrt sich dagegen und treibt ihn immer weiter in die Leidenschaft hinein. Hier ist schon ein Punkt, der zur Kritik ruft. Treffend faßt Treitschke den Mangel der Motivierung so: „Der Dichter

leiht seinem Helden nicht die Beschränktheit der Leidenschaft, welche im Drama ein ewiges Recht behauptet, sondern die Beschränktheit der Unbildung, die der Hörer belächelt. Der unwissende Förster kann das sonnenklare Recht seines Dienstherrn nicht begreifen, und auf dieser Dummheit des Helden ruht am Ende der ganze tragische Konflikt! . . .“ Es gelingt auch Kleinsorge nicht, solche „Originalität“ aus dem Milieu abzuleiten. — Im Bewußtsein seines Rechtes empfängt der Erbförster die Nachricht seiner Absetzung und der Einsetzung des Buchjägers, läßt sich aber dadurch keineswegs beirren. Er hebt die Verlobung zwischen seiner Tochter Marie und dem Sohne seines jetzigen Herrn Stein auf, trifft wie sonst seine Anordnung für den Forst und weist den Vermittlungsversuch des Pastors zurück. Infolge dieser Maßnahmen gerät sein Sohn Andres mit dem Buchjäger, dem neueingesetzten Förster, in Konflikt, der mit einer Mißhandlung des Sohnes endet, und seine Frau trifft Anstalten, ihn mit den Kindern zu verlassen. Durch diese Ereignisse wird er leidenschaftlich erregt und noch weiter in den Trotz getrieben: er gibt Befehl, jeden außer Stein und Robert im Walde anzurufen, und, wenn nötig, „drauf zu brennen“, und schickt Wilhelm in die Stadt, um die Gerichte anzurufen. Als Wilhelm unverrichteter Sache aus der Stadt zurückkehrt und er keinen andern Weg, sich Recht zu verschaffen, sieht, greift er zur Selbsthilfe. Die Gelegenheit soll sich bald bieten: Weiler berichtet, daß sein Sohn Andres im Walde erschossen sei. Der Erbförster vermutet, daß Robert der Täter sei, und unter dem Eindrucke der Bibellektüre und erregt durch den Weingenuß geht er hin, um Robert zu richten, erschießt aber seine Tochter Marie.

Auch hier sind wieder bedenkliche Lücken der Motivierung. An verschiedenen Stellen liegt den Motiven nicht das Gesetz der Kausalität, sondern höchstens eine Wahrscheinlichkeitsrechnung zu Grunde. Bartels deckt die Mängel auf mit folgenden Worten: „Es ist eine verwünschte Wahrscheinlichkeit, die annimmt, daß ein gelber Gewehrriemen in der Dämmerung erkannt wird, der Mensch, der das Gewehr trägt, aber nicht; es ist eine bitterböse Art des Realismus, die den Vater seine eigene Tochter erschießen läßt, weil er Wein getrunken hat und sie nicht sieht.“ Befremdend kann ferner sein, daß der Erbförster an Weilers Hiobsbotschaft glaubt, da das

Verhältnis zwischen Andres und Robert durchaus korrekt ist und einen Mord nicht glaubhaft erscheinen läßt. Otto Ludwig hat auf den Einwand hin, daß diese Botschaft nicht glaubhaft sei, sich folgendermaßen zu rechtfertigen gesucht: „Wem? dem alten Förster? Denn weiter soll sie niemand glaubhaft gemacht werden. Es braucht sie niemand weiter zu glauben als der Alte. (Wir nicht auch?) Schlechthin glaubhaft soll sie gar nicht sein; nur einem solchen Charakter in solcher Lage (!). Ich muß aber gestehn, daß mir umgekehrt unwahrscheinlich vorkommen würde, wenn der alte Förster, der konkrete Anschauungsmensch, hier in der höchsten Aufregung anfinge, etwas zu tun, was er im ganzen Stück vorher nicht getan, ja als dessen prinzipieller Feind er sich gezeigt hat — nämlich durch ruhige, unparteiische Überlegung sich selber zu ernüchtern. Es wäre das gegen seinen Charakter überhaupt und gegen seinen augenblicklichen Zustand zugleich.“ Ich fürchte, die Bezeichnung „konkreter Anschauungsmensch“ ist nur eine Umschreibung für das, was Treitschke Dummheit nennt. Viel bedenklicher noch ist die Zufallswirtschaft bei Maries Erschießung. Ludwig wehrt sich mit allen Mitteln gegen die Auffassung vom Zufall: „Der Alte sieht den Robert und schießt auf ihn; Marie läuft absichtlich in den Schuß; so wird sie getroffen anstatt Roberts. Es ist keine zufällige Verwechselung der beiden, kein zufälliger Freischützen-Fehlschuß, durch Wanken des Gewehres oder etwas dergleichen oder gar durch überirdischen Einfluß verursacht, er zielt und schießt vollkommen sicher und würde den Robert treffen. Nur weil ich die Stimmung des Furchtbar-Erhabenen wollte, hab’ ich das Verhältnis etwas ins Ungewisse und Undeutliche gespielt, welches ein wesentlich Ingrediens desselben ist. An sich ist es ganz klar und durchaus kein Stück Schicksalstragödie. Das Dämonisch-Erscheinende kann keinem tragischen Dichter verwehrt werden, wenn es als wahrscheinliches und natürliches Glied der Kausalwirkung eingeflochten ist. Hier ist es natürlich und wahrscheinlich, es ist kein Wunder, es geht natürlich zu, nur die Stimmung des Wunders ist darüber gebreitet. Die wunderbaren Motive sind das Fehlerhafte in den Schicksalsstücken. . . Selbst die Ungewißheit ist realistisch aus des alten Försters Zustand notwendig herzuleiten<sup>1)</sup>.“ Nun ist es kein Zweifel, daß der

<sup>1)</sup> Brief an Julian Schmidt. (Werke VI, S. 379.)



Dichter dadurch, daß er Marie anstatt Robert erschießen läßt, eine außerordentlich tragische Wirkung erzielt hat. Der Verlust seiner geliebten Tochter bringt den alten Erbförster völlig um den Verstand und rechtfertigt den Entschluß, aus dem Leben zu scheiden. Ludwig hat aber etwas anderes damit im Auge: „Ich hielt es für milder und notwendig zum Abschluß, wenn ich Marien erschießen ließ anstatt Robert. Denken Sie sich die notwendigen Folgen, und vielleicht stimmen Sie mit mir überein. Was wär' für Marien mit einem Leben gewonnen, das die Erinnerung an den Tod des Geliebten durch das Verbrechen des Vaters vergiften müßte, was für den alten Förster, denken zu müssen, daß sein Liebstes ein vielleicht langes, vergiftetes Leben hindurch mit Schauder und Abscheu an ihn denken müsse? So stirbt sie einen schnellen Tod und stirbt als die Retterin des Geliebten; so ist die Resignation auf seinen Besitz um ihres Vaters willen erst etwas, wenn sie eine Liebe zu besiegen hat, der man sie fähig hält, ihr Leben zu opfern<sup>1)</sup>.“ Mag auch diese Gestaltung tragisch noch so wirksam sein, sie ist dramatisch bedenklich, da sie nicht notwendig und auch nicht einmal wahrscheinlich ist.

Als nun Andres gesund herein tritt, bricht der Erbförster zusammen. Sein Rechtsgefühl, d. h. sein Wahn, ein Werkzeug in der Hand des rächenden Gottes zu sein, ist erschüttert; vollends vernichtet ist er, als er die Gewißheit bekommt, Marie ermordet zu haben. Er gibt sich den Tod, als er in seinem Rechtsbuch, der Bibel, liest: „Wer irgend einen Menschen erschlägt, der soll des Todes sterben.“ Gegen den Schluß sind auch Bedenken geltend gemacht worden. Ludwig selbst hat im gedruckten Bühnenmanuskript von 1850 einen andern Schluß: Der Erbförster überliefert sich den Gerichten. Bulthaupt<sup>2)</sup> zieht unsern Schluß vor und begründet ihn einmal als dramatisch, dann als ästhetisch notwendig. „Der alte Ulrich hat nicht nur die Ehre — er hat alles verloren, was ihm das Leben lebenswert machte; den Menschen ein Anstoß, ein „alter Mordferl“, das ist er in seiner Schätzung, sonst nichts. Ein solcher Mann grübelt in seiner Herzensnot nicht lange, was mit dem Sittengesetz verträglich ist, was nicht. Recht, Ehre — das alles

1) Ebenda

2) a. a. O. S. 237f.



sigt ihm im Gefühl, und mit dem Gefühl entscheidet er auch die letzte Frage des Lebens. Ja, es wäre gar nicht so undenkbar, daß er, das Beispiel des begnadigten Lentner vor Augen, ein gutes Werk zu tun meint, wenn er an die Stelle des falschen Rechtes, welches die Justiz fällt, das wahre setzt, das Gott verkündigt: „Wer irgend einen Menschen erschlägt, der soll des Todes sterben.“ Und damit würde er seinen Selbstmord rechtfertigen. Ein einziger Grund aber entscheidet für diesen gebieterisch: der ästhetische. So schwül, so atemversehend ist die tragische Luft in dem dämmerigen Zimmer des Jägerhauses von Düstervalde geworden, daß wir den Schuß als eine Wohltat empfinden: er zerteilt das Gedünst, er gibt uns das Gleichgewicht zurück, und — er endet das Drama in Wirklichkeit. Wer möchte von dem alten Manne Abschied nehmen mit hundert Fragen auf den Lippen, für die er keine Antwort weiß? Wer möchte sein trostloses Dasein verlängert wissen? Der Schuß gibt Gewißheit, und hat der Dichter uns auch selbst in die Lage gebracht, einen andern Ausgang gleichfalls für möglich zu halten — einerlei, künstlerisch ist dies der rechte. Ein Drama, das von Unheil so gesättigt ist wie dies, durfte nicht wie ein Rührstück, es mußte wie eine Tragödie enden.“

## B. 2) Die Tragik im Erbförster.

Die schuldvolle Tragik, wie wir sie hier vor uns haben, ist von viel schwächerer Wirkung als die Unschuldstragik. Denn das pessimistische Grundgefühl wird ohne Zweifel dadurch bedeutend gestärkt, daß ein schweres Leid einen unschuldigen Menschen trifft; am allererschütterndsten ist die Tragik, wenn das Große, Edle zu Grunde geht trotz oder wegen der Größe. Dadurch, daß der Zufall eine verhängnisvolle Rolle spielt, kann die tragische Wirkung nicht abgeschwächt werden, denn gerade solche Stücke, die dramatisch schwach gefügt sind, wo also das Leiden nicht im ursächlichen Zusammenhang steht mit der Richtung des Willens, können die erschütterndste Tragik auslösen. Ich erinnere an die Tragik des Heidenrösleins, des Ödipus, der Bernauerin, des Romeo und der Julia Shakespeares, der Hebbelschen Mariamne. Tragisch und dramatisch ist nicht dasselbe. Es kann zwar das Bewußtsein, ein schweres Geschick selbst verschuldet zu haben, das Seelenleiden des Helden

vergrößern und damit indirekt die tragische Wirkung (d. h. auf uns) erhöhen. Die unmittelbare Wirkung aber ist die, daß, je größer die Schuld des Helden, desto geringer unser Unlustgefühl ist, auf dem doch das Tragische beruht, so zwar, daß, wo Schuld und Sühne sich die Wage halten, eher ein Gefühl der sittlichen und ästhetischen Befriedigung als der Unzufriedenheit sich uns mitteilt und die tragische Wirkung dämpft, wenn nicht aufhebt. Das haben auch alle Dichter, die die Schuldtheorie theoretisch verfechten, durchaus in der Praxis gefühlt. Darum sind schuldvolle Helden wie Wallenstein und Hebbels Siegfried auf jede Weise entweder entlastet, oder es sind doch ihre großen Eigenschaften besonders entfaltet (z. B. durch den Spiegel der Idealfiguren), damit die Sympathie für sie uns erhalten bleibt. Auch Otto Ludwigs Erbfürster ist trotz der Mängel in der dramatischen Technik und trotz der Schuld des Helden eine echte Tragödie. Woran liegt das?

Nach Volkelts bahnbrechenden Untersuchungen, die leider immer noch nicht allen Literaturfreunden bekannt sind, erfolgte in unsern Anschauungen vom Wesen der Tragik eine vollständige Revolution. In seiner „Ästhetik des Tragischen“ weist er nach, daß die Aristotelisch-Lessingsche Definition zu eng ist, nur eine Gruppe von Tragödien umfaßt und auch diese nicht einmal im Wesen, sondern in Nebenzügen trifft. Aus einer Menge tragischer Fälle leitet er den Satz ab, daß alle Tragik von dem Kontraste zwischen „Größe“ und untergangdrohendem Leid ausgeht und auf dem Widerstreit der davon erregten Unlust- und Lustgefühle beruht. „Größe“ des Helden braucht nicht zu bedeuten „überragendes Heldentum“, es genügen ungewöhnliche, sympathische Eigenschaften. Ginge z. B. der Erbfürster wirklich an der „Dummheit“ zu Grunde, so wäre sein Schicksal mitleiderregend, traurig, aber bei weitem nicht tragisch, denn dem Helden fehlte die Größe. Ödipus, der an seinem schrecklichen Geschick wahrhaftig unschuldig ist, ist dennoch ein tragischer Held, weil er die Größe besitzt. Die Tragik liegt also im Widerstreit unserer Gefühle: wir verlangen, daß das Große zum Glück und Herrschen gelangt, müssen aber schmerzlich erkennen, daß es infolge menschlicher Mangelhaftigkeit dem Untergange geweiht ist. Mit diesem pessimistischen Grundgefühl verbindet sich das optimistische, daß doch alles Große endlich den Sieg davon tragen wird,

da der Held schon im Leben in Folge jener Vorzüge seine Erhabenheit, d. h. Unabhängigkeit von Widerwärtigkeiten, Not und Tod erwiesen hat. Tragisch ist also das leidvolle Schicksal des Erbförsters, weil er ungewöhnliche, liebenswerte Eigenschaften besitzt, wie Stärke und Energie des Willens, Ehrgefühl und Redlichkeit, Familiengefühl, Pflichtbewußtsein. Seine Größe bezahlt sich mit Schwäche; Verstand und Besonnenheit stehen nicht auf gleicher Höhe wie seine Willenskraft. Das führt seinen Untergang herbei, sein Leiden. Dieses Leiden ist unverhältnismäßig groß, steht überhaupt nicht im Verhältnisse zu seiner Schuld, seiner Selbstsucht und Rachsucht. Alles, was er liebt, muß er verlieren: seines Amtes, mit dem sein Leben verwachsen ist, wird er entsetzt; seine Tochter, an der sein ganzes Herz hängt, muß er mit eigener Hand töten, seinen Sohn, der sein Stolz ist, sieht er geschändet, sich selbst durch Amtsentsetzung und Mord entehrt. Und die Erkenntnis, daß alles nur ein Wahn gewesen, daß er für ein Phantom gekämpft, das ist's, was ihm das Herz bricht. Auf uns wirkt dabei ganz besonders ergreifend der Umstand, daß er sein Leid nicht in dem Maße verdient hat: Das hat man beim Erbförster vielfach falsch gedeutet, weil man noch immer nicht von der unglückseligen Verwechslung von ,dramatisch' und ,tragisch' sich frei machen kann.

Der organische (dramatische) Zusammenhang zwischen Tun und Leiden erhöht nur dann die Tragik, wenn aus der Größe selbst (nicht der Schuld) das Leid hervorstößt, wie Hebbel es in seinen letzten Dramen zu entwickeln versucht hat. Daran kann ich nun im Erbförster nicht glauben; sein Leiden geht aus einer Schwäche hervor: einer intellektuellen (seiner falschen Rechtsauffassung) und einer moralischen (der Selbstsucht und dem Eigensinn). Eine weitere Steigerung der Tragik kann nun dadurch erzeugt werden, daß der Konflikt menschheitlich bedeutsam wird, also typisch für uns Menschen alle. Gerade diese Wirkung hat die schuldvolle Tragik selten, da sie zu sehr in der Gültigkeit auf den einzelnen Fall beschränkt ist, wie unser Drama beweist. Das Schicksal des Erbförsters ist eben das spezielle Schicksal dieses Originals, wir können uns unmöglich mit seiner Weltfremdheit und Verblendung identifizieren. Darin liegt der größte Mangel des von Otto Ludwig erstrebten Genre-

dramas: Was es an reizendem Lokalkolorit und Heimatgeruch gewinnt, verliert es an allgemein menschlicher Bedeutsamkeit.

### B. 3) Der Erbförster als realistisches Drama (Genredrama).

Fast an Wienbargsche Sätze erinnert Ludwigs Ausspruch: „Das Drama darf sich nicht abscheiden vom ‚Leben‘ . . . . Das Drama muß herniedersteigen zu den gemeinen Bedürfnissen der Menge...“ Für das zu erstrebende neue Drama also, so folgert Ludwig, darf das antike Drama nicht das Vorbild sein, da es aus ganz anderen Verhältnissen erwachsen ist. Wir müssen vielmehr ein Drama suchen, das lediglich aus seinen Bedingungen entwickelt und „in der Natur der Gattung, unserer Zeit und unserer Volkstümlichkeit gegeben, wirklich sein kann und wirklich ist“. Das kann aber nur ein Charakterdrama sein, welches den Charakter aus dem ihn umgebenden Rahmen, dem Milieu, verständlich macht und mit Hilfe natürlicher, menschlich faßlicher Motive den Konflikt entwickelt. Dazu muß der dramatische Dichter die allgemeine Menschennatur, ihre Temperamente und Leidenschaften kennen; dazu gehört aber auch das Studium einer besonderen, provinziellen Natur bis in ihr Tiefstes, wo Menschengeschichte, Lage, Klima, Vegetation, Nahrung, Beschäftigung, Tradition, Geschichte, Sage, Bildungsstand usw. einander gegenseitig erklären. Dann wird lebendige Historie, was sonst nur grelle Tapetenbilder gibt. Hierin ist Shakespeares wieder für ihn das unerreichbare Vorbild: er hat allen seinen Dramen einen einheitlichen, den Ereignissen entsprechenden Hintergrund gegeben. (Julia: Sommernacht; Lear: Heide und Sturm; Hamlet: Frostmitternacht usw.) Noch mehr erweckt das Shakespearesche Drama den Eindruck wirklichen Lebens durch realistische Wiedergabe des Lebens. Die Personen sind nicht auf eine Eigenschaft gestellt, gewissermaßen Repräsentanten einer Charaktereigenschaft, die ein dramatischer Faktor ist, sondern wir sehen sie in allen möglichen Beziehungen und Szenen des gewöhnlichen Lebens, in denen wir uns ähnlich benommen haben würden. Diesem Zwecke, die Illusion wirklichen Lebens wachzurufen, dient auch die Sprechweise (Diktion) der Personen. Im Gegensatz zu Schiller, bei dem alle Personen wie „Bücher reden“ (ich würde sagen wie



Schiller), gibt Shakespeare jeder Leidenschaft, jedem Affekt, jedem Stand, Alter, Geschlecht, jeder momentanen Situation ihre eigene Redeweise, in der zugleich Naturell, Bildung und Temperament und Charakter des individuellen Menschen wirken.

Das Lokalkolorit ist im Erbförster geradezu meisterhaft getroffen. Der deutsche Wald mit seinem traulich engen Forsthaus und dem heimlichen Grund ragt überall in die Handlung hinein: wir atmen die würzige und gewitterschwüle Luft und erleben die Schauer des dunkel-einsamen Waldes in den Menschen mit, die fast Verkörperungen dieser Eigenschaften sind. Ur- und naturwüchsig wie der Forst, abseits von der großen Welt ein Stück unverfälschter Natur, ist der Förster selbst, ein Kind des Waldes. „Wenn ich zu sagen hätte, müßten die Gerichte im Walde sein: im Walde bleibt den Menschen das Herz gesund; da weiß man, was recht und was unrecht ist, ohne Wenn und Aber.“ Echt deutsch ist auch der starrköpfige Individualismus, die Gründlichkeit im Verfolgen eines Zieles und die Weltunflugheit. Die einzelnen Personen sind so anschaulich gezeichnet, daß sie „den Schauspieler in uns wecken“. Sie sind für uns lebenswahr, da wir sie „in der Vertraulichkeit des täglichen Lebens sehen“. Auch die Sprache ist individualisiert und streng realistisch gefärbt. Doch, so sehr er auch die Naturwahrheit in der dramatischen Kunst erstrebt, er bleibt sich stets bewußt, daß es mit dem Kopieren des Lebens nicht getan ist. Die gemeine Wirklichkeit ist ihm nicht die Welt des Dichters, sondern die stilisierte, geformte Welt, die, in sich abgeschlossen, alle ihre Folgen in sich selbst hat. Er unterscheidet wie Hebbel zwischen Wirklichkeit und poetischer Wahrheit<sup>1)</sup>. „Das Dargestellte soll nicht gemeine Wirklichkeit sein, jene falsche Illusion muß verhütet werden, die Schlegel das Alpdrücken der Phantasie nannte... Nur muß premiert werden, daß diese Abwendung von der gemeinen Wirklichkeit, diese Erhebung über sie nicht etwa . . . eine eintönige Feierlichkeit oder feierliche Eintönigkeit oder gar die Verzückung und den subjektiven Schwung lyrischer Rhetorik bedeuten soll.“ Der dramatische Dichter muß vielmehr wie Shakespeare alles individualisieren und durch Erhöhung und Verstärkung idealisieren. Das gilt vor allem von der Charakteristik und der Diktion.

<sup>1)</sup> S. 451.



Der Realismus liegt auch in dem Zeitkolorit, das vorzüglich getroffen ist. Man hört die Menschen von 1848 in Freis revolutionären Reden (III, 1—3) wieder; auch spürt man in Steins Ruf nach dem Militär die unruhige Zeit.

Otto Ludwigs Programm liegt in folgenden Worten, die zugleich trefflich den „Poetischen Realismus“ charakterisieren: „Als Idealist habe ich angefangen, dann schlug ich aus Ungenügen in den Realismus um und trieb diesen, soweit es möglich ist. Nun muß ich beide Einseitigkeiten zusammenzufassen suchen, was ja der Zweck meiner künstlerischen Selbsterziehung war.“

## Klassischer Realismus.

### Die Makkabäer.

A.: R. 3490, M.D. 1125/6. Hendel 916.

E.: s. oben S. 502.

1. Geschichtliche Grundlage des Dramas<sup>1)</sup>. Vgl. Kleinsorge (A.S.), S. 9ff.

2. Die Entstehungsgeschichte.

a) Die erste Fassung des Dramas führte den Titel „Die Makkabäerin“ (1850). Das Hauptmotiv gab in dieser ersten Dichtung die jüdische Doppelehe ab; Judah hat zwei Frauen, die stolze, hochmütige Lea, die Witwe seines Bruders, die ihm Söhne zugebracht und eigene Söhne geboren hat, und die jüngere, demütig liebevolle Thirza, gegen die Lea eine brennende, sich bis zum Wahnsinn und zum Verbrechen steigende Eifersucht und Verachtung empfindet. Die gewaltige und spannende Entwicklung des Verhältnisses der beiden Frauen zueinander wurde zum Mittelpunkt der Handlung, und die große Volksbefreiung durch Judah trat ihr gegenüber in den Hintergrund (Adolf Stern). Bruchstücke dieser ersten Fassung haben abgedruckt: Adolf Bartels in seiner Ausgabe (Hesse) III, S. 350ff.; Kleinsorge in seiner Ausgabe S. 4—7. Hendrich a. a. O. S. 202. Eine Charakteristik gibt Schmidt-Oberlöbnitz a. a. O. S. 79ff.

<sup>1)</sup> Vgl. Judas Makkabäus. Ein Lebensbild aus den letzten großen Tagen des israelitischen Volkes, entworfen von Hugo Weiß, Freiburg (Herder).

b) In der zweiten Bearbeitung, die den Titel hat „Die Mutter der Makkabäer“ (1851), wurde aus der Gattin Lea die Mutter des Judah und Eleazar und die Schwiegermutter der Naemi. Er will in dieser Tragödie ein Muster der idealen Tragödie aufstellen, welche das Poetische und Theatralische innigst mit dem Charakteristischen verbindet, und diese Verbindung, „die nur in dem einzigen Shakespeare realisiert ist, noch in eine einheitlichere Form gießen“. Hier findet sich schon die Lea, die auf ihren Kinderreichtum stolze Mutter, die auf den Ruhm des Makkabäerhauses eifersüchtig bedachte Heldenfrau und in ihrem Familienhochmut auf ihre Schwiegertochter stolz herabsehende Schwiegermutter. Auch der Gegensatz zwischen Judah und Eleazar besteht schon. Vgl. die Würdigung Schmidts a. a. O. S. 90—107.

c) In der letzten uns vorliegenden Fassung (1852), die den Titel führt „Die Makkabäer“, ist die Gestalt Judahs in den Vordergrund gerückt und in den Mittelpunkt der Handlung gestellt. Offenbar hat Ludwig schon durch den Titel andeuten wollen, daß nicht Judah, sondern die ganze Familie als Held des Dramas anzusehen ist.

Analysen geben Schmidt, S. 17—33; Petsch, S. 10—48.

### Mischung idealistischer und realistischer Elemente in den „Makkabäern“.

Außerlich stellt der Dichter einen Abschnitt aus der jüdischen Geschichte dar: die Befreiung des jüdischen Volkes aus syrischer Knechtschaft. Aber nicht darauf kommt es ihm an, den äußeren Verlauf dieser Ereignisse lückenlos darzustellen, sondern auf die innere psychologische Entwicklung: die innere Wiedergeburt des entarteten Volkes, die sich durch den Geist der Makkabäer vollzieht. Das Problem lautet also für Ludwig: Wie gelingt es Judah und den andern Makkabäern, das schwache, sittlich entartete Volk zum Siege zu führen? Diese Frage aber kann vom Dichter des psychologischen Realismus nicht, wie die Geschichte es tut, beantwortet werden: durch wunderbares Wirken Gottes; sondern das wunderbare Wirken muß in seine natürlichen Komponenten zerlegt werden und menschlich, d. h. rein natürlich faßbar sein. O. Ludwig versucht das Problem so zu lösen: Solange Judah im Dienste der Idee steht,

sich als Werkzeug Gottes betrachtet, in seiner göttlichen Mission ganz aufgeht, schwach d. i. demütig ist, gelingt ihm das Wunderwerk der Befreiung; sobald er stark d. i. selbstbewußt ist und sich überhebt, sein, nicht Gottes Werk vollführt, ist er ohnmächtig und unterliegt. In den Worten Judahs:

„Er braucht den Starken nicht; er haucht die Schwäche  
Mit seinem Odem an, und sie wird Sieger.

Es erhebe keiner sich vor Gott!“

„König allein ist der Herr.“

liegt also die Idee des Dramas. Die Fabel, die äußere Handlung, gibt nur den Stoff und Rahmen dafür ab; sie ist also keine Nebenhandlung. Welche Bedeutung haben aber die einen bedeutenden Raum beanspruchenden Entwicklungen Leas und Eleazars? Auch hier haben wir, genau besehen, denselben psychologischen Prozeß vor uns, dieselbe Wandlung durch Nacht zum Licht. Selbstsucht, Selbstüberhebung lassen sie Gott vergessen, nach vorübergehenden Erfolgen sinken sie in die Tiefe; erst in Not und Trübsal besinnen sie sich auf Gott, entsagen ihrem Egoismus und steigen empor zum sittlichen Heldentum. Diese wunderbare Wandlung wird uns wie die Judahs ebenfalls psychologisch motiviert. Also keine neue, keine Nebenaufgabe wird hier gelöst, sondern dieselbe an anderen Personen. Mag nun diese psychologische Entwicklung äußerlich etwas den gebotenen Rahmen überschreiten, es ist das eine Folge der Entstehung und vielleicht auch der mangelnden dramatischen Gestaltungskraft Ludwigs, die Idee ist einheitlich.

Der Weg zur Größe geht durch Demut. Diese Größe führt Israel zum Siege. Das ist der Kern des Dramas. Zwischen äußerer und innerer Handlung besteht das Verhältnis der Umkehrung: je größer die äußerlichen Erfolge, desto geringer wird die innere Kraft, je härter die Schicksalsschläge, um so mehr wächst die sittliche Kraft. Man kann die äußeren Ereignisse geradezu als Prüfungen der sittlichen Kräfte der Personen auffassen und fragen: Wie verhalten sich die Personen dem Glück, wie dem Unglück gegenüber? Es ist eine Erziehungsgeschichte von Selbstsucht zu wahren, sittlichem Heldentum, welches in der Religiosität wurzelt, von O. Ludwig dargestellt.

Es ergibt sich also folgende Gliederung:

**Äußere Handlung.**

**Innere Handlung.**

**Judah:**

**Lea:**

**Exposition:** Das ohnmächtige und religiös gleichgültige jüdische Volk wird von den Feinden bedrückt.

**Erregendes Moment:**

Durch Judahs Augenblickstat wird es aufgerufen.

**Steigende Handlung:**

Erfüllt von der Kraft seines Führers, schreitet das Volk von Sieg zu Sieg.

1. Sieg bei Beth Horon.

**Höhepunkt:** 2. Es weigert sich, gegen Gottes Gebot am Sabbat zu kämpfen, und läßt sich hinschlachten.

In ihrer Selbstsucht fassen sie ihre Aufgabe zunächst äußerlich auf.

Da er die Größe nur in äußerer Macht sieht, tritt er zaghaft zurück, zumal er nicht der Erbe der Führerschaft ist.

Der Not des Augenblicks, als alle andern versagen, (dem „Rufe Gottes“) folgend, vollbringt er eine entscheidende Tat, die das Volk zur Erhebung ruft.

Ganz im Dienste des göttlichen Rufes vollbringt er die Heldentaten. Sein Sieg bei Ammaus.

Aber es regt sich, wie die Bewunderung des römischen Selbstgefühls zeigt, in ihm der Stolz und macht ihn untreu seiner Aufgabe.

Die 2. Prüfung seines Gottvertrauens besteht er nicht: er beschließt dem Volke, am Sabbat zu kämpfen,

Träumt von der „Größe“ ihres Hauses.

Sie erlebt diese vermeintliche Größe: Eleazar wird der Freund des Antiochus.

Judah, der heldenhafte Führer ihres Volkes. Sie selbst triumphiert über die verhassten Simeiten. „Mutter von Modin.“

Der Traum von „Größe“ bricht zusammen: Judah wird geschlagen und erniedrigt, Eleazar ein Verräter an

## Äußere Handlung.

Gerade dadurch aber erringt es moralisch über sich selbst und die Syrier den entscheidenden Sieg.

### Fallende Handlung:

In der hereinbrechenden Not läutert es seinen Gottesglauben.

Katastrophe: Die heldenmütige Gesetzestreue hat die Syrier erschüttert. Abzug des Feindes.

## Innere Handlung.

### Judah:

erhebt sich zur Gotteslästerung, erleidet eine Niederlage und verliert seine Führerstellung und sein Ansehen.

Allmählich bezwingt er die Selbstsucht und kommt zu Gott zurück.

1. Er verläßt sein Weib trotz der Bitten, um seine göttliche Mission zu erfüllen.

2. Er wendet sich nicht der Befreiung seiner Angehörigen, sondern Jerusalems zu, denn „der Herr will's“.

Der Mensch verblutet in Judah: Priester Gottes, nicht König der Juden will er sein.

### Lea:

Gott und Vaterland, ihre Kinder gefangen genommen.

Leas Läuterung: Sie erkennt das Verwerfliche ihres Strebens: „Verflucht sei die Größe!“ und demütigt sich vor Naemi.

Sie findet wahre Größe, indem sie ihrer Selbstsucht entsagt, ihre Kinder und sich selbst Gott opfert.

Sie opfert ihre Kinder der Gott.

## Psychologischer Realismus Ludwigs.

Wie die wunderbaren Begebenheiten und Wirkungen rein natürlich, d. h. psychologisch-realistisch erklärt werden, sodaß die einzelnen Momente der Entwicklung gleichsam ein doppeltes Gesicht haben, soll an zwei Beispielen erörtert werden, die Probleme von großem Reiz genannt werden müssen: der Ammausszene und der Opferungsszene der Makkabäer.



### Die Ammausszene.

Judah hat durch seine Glaubenskraft das entartete Volk ausgerüttelt, von Sieg zu Sieg geführt und ihm den Weg nach Jerusalem geöffnet. Da wird mit einem Schlage alles vernichtet: als nach dem Siege bei Ammaus die Syrier unerwartet am Vorabend eines Sabbats den Kampf erneuern, weigern sich die Juden, trotz Judahs Befehl, wider das Gesetz zu kämpfen. Da ihm durch „die Rasenden“, die dem Gesetz der Sabbatrube inmitten des Kampfes treu bleiben, der Sieg aus den Händen gerissen wird, erwacht sein Selbstgefühl in höchstem Maße. Vgl. seine Worte:

.. ich sag' euch: wahrlich!  
Ihr hättet heiliger getan, ihr hättet  
Alles Gesetz des Moses übertreten  
Und meinem Wort gehorcht —

Die Verse 1140—1154 zeigen ihn in einer Selbstvergessenheit, die sich bis zum Frevler steigert. — Doch alles Toben nützt ihm nichts; das Volk bleibt dem Gesetze treu und läßt sich willenlos hinschlachten.

Wie ist Judahs und des jüdischen Volkes Benehmen im Zusammenhange mit der Idee des Stückes zu beurteilen?

Die Ansichten sind sehr geteilt: Georg Wittkowski, Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts, S. 73, meint: „Aus diesem Gottesglauben fließt die Stärke Judahs und der Seinen, aber auch ihr Verderben. Das tragische Schicksal des großen, schlichten Helden Judah besteht darin, daß er sein Volk aus den engen Grenzen dieses blinden Glaubens nicht zu lösen vermag.“ R. M. Meyer steht auf ähnlichem Standpunkt (Die deutsche Literatur des 19. Jahrh. S. 256): „Es gelingt Judah nicht, den verblendeten Fanatismus zu besiegen, mit dem das Volk am Sabbath sich abschlachten läßt, und schließlich ist nicht er der Sieger, sondern die stolze Mutter, Lea, das riesige Weib, das den Himmel niederbetet. Ganz gegen Ludwigs Absicht ist am Ende der Stolz, ja der Hochmut siegreich und vermag, was Judahs edler Demut nicht gelang.“

Kleinsorge hat das Verdienst, diese Szene, „die Achse des Stückes“, in das richtige Licht gerückt zu haben. Er führt in seiner Maffabäerausgabe S. 122 aus dem Drama heraus den Nachweis,

daß das Verhalten der Juden an jenem Sabbatabend nicht als verblendeter Fanatismus, sondern im Gegenteil als der sichere Beweis des Gesundungsprozesses anzusehen ist, der das kämpfende Volk zum Glauben seiner Väter zurückführt. Es beweist, daß es die Prüfung der Stunde besteht und innerlich schon gefestigt ist. Die Glaubensfreudigkeit, die mit Opfermut die Juden erfüllt, ist es im letzten Grunde, die dem Volke die Siegfraft gibt. Judahs Tat wird als sichtbares Zeichen, daß der Herr noch mit seinem ausgewählten Volke ist, aufgefaßt und hat daher diese Wirkung. Vgl.

„Der Herr ist Gott allein,  
Der Herr, der war, der ist, der sein wird,  
Israels Gott, er, der lebendige Gott,  
Der Gott, der nicht von Menschenhand gemacht,  
Der Mächt'ge, der auf Feuersäulen wandelt,  
Und alle Himmel beben, wenn er schilt.  
Er spricht: Ich bin dein Gott, und sonst ist's keiner;  
Anbeten sollst du keinen Gott als mich.“

Die Losung im Kampfe lautet den Gottbegeisterten:

„Er will's! Der Herr will's!“

Ganz allein dieser neu erstarzte Gottesglaube rettet dann auch das Volk. Er macht auf die Feinde in der Opferungsschlacht einen tiefen Eindruck; als dann noch in Leas und ihrer Söhne Opfertod derselbe felsenfeste Jehovaglaube dem Antiochus entgegentritt, da beugt er sich der geheimnisvollen Macht, die Menschen zu solchen Taten entflammt, und läßt die Juden unangetastet.

„Ich will euch nicht vertilgen. Lebt fortan  
Und sterbet eurem Gott; bei meinen Göttern  
Und euerem Gott schwör' ich's.“

Daß dieser Geist historisch richtig, d. h. realistisch, vom Dichter so gekennzeichnet wird, erwähnt Lublinski (vgl. Kleinsorge S. 122):

„Die jüdische Seele hat in dem Drama einen vollwertigen Ausdruck gefunden . . . Das jüdische Volk erscheint dem Dichter als die gesethestreue Priesternation, die weit lieber zugrunde geht, als daß sie nur den kleinsten Buchstaben des Gesetzes zu übertreten wagt.“

Damit ist aber auch schon das Urteil über Judah gesprochen. Sein tragisches Geschick kann also nicht darin liegen, daß er sein Volk „aus den engen Grenzen dieses blinden Glaubens“ nicht zu lösen vermag, sondern darin, daß er den Sinn des Augenblickes nicht erfäßt, im Mangel an Gottvertrauen und Übermaß an Selbstgefühl seiner göttlichen Sendung und Aufgabe untreu wird. Dadurch verliert er das Ansehen beim Volk, da es in ihm nicht mehr Gottes Werkzeug erkennt, sondern einen Gotteslästerer. Petsch gibt hier die allein richtige Deutung: „Judah hat Boten ausgesandt und dem Volke befohlen, sich zu lagern und das Siegesfest mit Weintrinken zu feiern. Sein Befehl verstößt gegen die jüdischen Sabbatgebote; aber mit frivolem Spotte setzt er sich über die Warnung der Frommen hinweg, nicht um eines höheren Zweckes willen, sondern weil er seinen einmal gegebenen Befehl aufrecht erhalten will. Da geschieht, was niemand erwartet hat: die fliehenden Syrier sammeln sich von neuem, sie greifen an, sie siegen. Jojakim selbst hat wegen des hereinbrechenden Feiertages die Wachen eingezogen und damit Judahs Befehle verlegt. Es ist menschlich, wenn der Feldherr darüber in maßlose Wut gerät, aber es ist zugleich kurzsichtig: der Sohn eines Mattathias sollte Gottes Willen durch die Worte seines Knechtes hindurchfühlen. Aber dieser Judah hört eben Gottes Stimme nicht mehr, und je weiter er auf seinem Wege fortschreitet, um so weiter entfernt er sich von ihm, um so enger verstrickt er sich in seine Sünde, in seine Selbstsucht. Wenn er ausruft: ‚Ihr hättet heiliger getan, ihr hättet alles Gesetz des Moses übertreten und meinem Wort gehorcht‘, so ist gewiß noch die Möglichkeit vorhanden, daß er in seinem Herzen höhere und niedere Absichten gegeneinander abwägt, wie Christus spricht: ‚Des Menschen Sohn ist ein Herr auch des Sabbats‘; wenn er aber Jojakims Befehle widerruft: ‚Der Judah, der sein Volk befreit, befiehlt dem Volk zu fechten‘, so überwiegt das persönliche Element schon sehr stark, und wenn er endlich zähneknirschend klagt, daß der ‚Gedanke seines ganzen Lebens‘ zerrenne, dann bricht es mächtig durch. Sobald er aber so rein selbstisch spricht, sind eben jene höchsten Gedanken, für die er kämpfen sollte, ganz verflogen. Er hat den weiten Blick verloren, aber auch den Blick in die Tiefe.... Und warum flucht er jetzt seinen

Landsleuten? Nicht mehr mit einem Scheine des Rechtes wie früher, als er es in Unglauben, Oberflächlichkeit, Abfall von Gott zugrunde gehen sah; sondern darum, weil es sich willig dem Gebote des Herrn fügt, weil diese schlichten, einfachen Menschen, die einmal religiös angeregt sind, nun auch die Konsequenzen ihrer Handlungen ziehen, auf ihrem guten Wege fortgehen, weil sie fühlen, daß an ihrem Leben wenig gelegen sei, wenn nur das Gesetz des Herrn gewahrt werde. Diese Leute kämpfen und fallen für eine Idee, und Judah, der vor ihnen eine Individualität, aber eine irregeleitete, voraus hat, kämpft für sich selbst, für seinen eigenen Ruhm, für die Vollendung des von ihm begonnenen Werkes. Das Volk steht jetzt hoch über ihm, das er einst so sehr verachtete.“

Der Opfertod der Makkabäer und die Lösung des Knotens.

Judahs Umkehr vollzog sich im 4. Akt mit ziemlicher Geschwindigkeit; seine persönlichen Zwecke, die sein wahres Ziel eine Zeitlang verdunkelt hatten, sind nunmehr ausgeschaltet, „nachdem der Mensch in ihm verblutet ist“, er stellt sich wieder ganz in den Dienst des Befreiungswerkes um Gottes willen. Langsamer vollzieht sich die Läuterung der Lea im 5. Akte. Mit gutem Grunde, denn hier setzen sich der Reinigung viel größere Schwierigkeiten entgegen als bei Judah. „Eher läßt der Mann den Stolz auf die eigene Tatkraft, als eine Mutter ihre Kinder hergibt für eine höhere, mit Händen nicht zu greifende Idee“ (Petsch). Lea wird vor die Wahl gestellt, über das Leben ihrer Kinder zu entscheiden:

„Befehrung heißt ihr Leben, Weig'rung Tod.“

Der Konflikt ist deshalb so scharf, weil auf der einen Seite ein herzloser, blutdürstiger Tyrann steht, der seine Rache noch üben will an Judah oder doch durch die Unterwerfung dieser angesehensten Familie den Widerstand Israels brechen und durch die Demütigung dieses Volkes den syrischen Aufstand dämpfen will, auf der andern Seite keine religiös Verzüchte, die ihre Kinder ohne Kampf hinschlachten läßt, sondern eine Mutter, deren ganzer Lebensinhalt die Liebe zu den Kindern, deren ganzes Streben darauf gerichtet war, irdische Größe, hervorragende Stellungen für ihre Kinder zu er-

wirken. Wie macht der Dichter es menschlich verständlich, daß diese Mutter lieber ihre Kinder dem Martertode preisgeben, als zum Heidenglauben befehlen lassen will?

Echt menschlich sucht Lea zunächst in banger Sorge um das Leben ihrer Kinder das Mitleid des Königs anzuflehen, ihn an seine eigene Mutter, seine Kinder zu erinnern: aber der Unmensch hat kein Erbarmen. Da kommt ihr plötzlich eine Erleuchtung: Wie wäre es, wenn sie sich als Opfer für ihre Kinder anböte? Um den Zorn des Königs auf sich zu lenken, läßt sie ihre Söhne schwören:

„bleibt getreu  
dem Gott der Väter; er allein ist Gott.“

Es ist eine Verzweiflungstat der unbändig leidenden Mutter, deren flehende Bitten beim König ohne Wirkung geblieben sind. Nun glaubt sie, die Kinder errettet und den Zorn des Königs auf sich gelenkt zu haben:

„Sie können nun nicht anders;  
Nur mich laß sterben, ich allein bin schuldig.“

Aber sie hat sich in dem Könige verrechnet, und der furchtbare Zwiespalt bleibt ihr nicht erspart; sie muß von neuem in den Kampf zwischen Mutterliebe und Gottesglauben bis zu ihrem Zusammenbruche (Schmidt). Die Klärung kommt von Eleazar. Die sittliche Größe der Mutter, die sich vergebens dem Tyrannen als Lösemittel für ihre Kinder angeboten hatte, redet in sein Gewissen und läßt ihn den Weg zu seinem Gotte zurückfinden. Er erkennt das Frevelhafte und Charakterlose seines Handelns und die Falschheit und kalte Berechnung des Tyrannen. Entschlossen schreitet er dem Marterofen zu und geht in den Tod mit dem Bekenntnisse: „Der Herr ist mächtig in den Schwachen.“ Da eröffnet sich der blutenden Mutter Blick auf lichtere Höhen: Sie fühlt selbst, daß der Opfertod ihrer Kinder für die Kinder selbst, dann für das Volk und endlich für sie nötig war. Das gibt ihr Kraft, auch ihr jüngstes Kind hinzugeben. So stirbt auch in ihr der Mensch, und geläutert schaut sie die Morgenröte einer neuen Welt. Dann bricht sie tot zusammen.



Dem Antiochus und seinen Henkersknechten wird es unheimlich zu Mute. Hatte er eben noch bei Leas Eintritt trohig gerufen:

„Und muß ich's töten, um's zu unterwerfen,  
Will ich auf dieses Volkes Leichnam stehn“,

so gibt er jetzt den Befehl, zum Aufbruch zu blasen, und gewährt den Juden Frieden. Ihn schlug ein „sterbend Weib mit ihren Knaben“. Nicht ganz; innerlich war er schon gebrochen, der Opfertod ist nur der letzte Stoß. Judahs Siege haben dem Könige in seinem eigenen Lande geschadet; „durch Siegerbeispiel der Juden kühn gemacht“, haben sich seine Untertanen empört und wollen aus Furcht vor Judah Demetrius, des Königs Verwandten, auf den Thron setzen:

„Denn er verspricht den Frieden mit dem Judah,  
Der großen Scheuche von ganz Syrien.“

Mehr noch hat ihm der Sieg bei Ammaus über Waffenlose geschadet, die sich kalt morden ließen. Die harten syrischen Soldaten mögen nicht mehr gegen diese Juden kämpfen, die sich am Sabbat tage ruhig abschlachten ließen. „Unwillkürlich empfanden sie etwas von dem Hineinragen höherer, ewiger Gedanken ins Menschenleben, und eine abergläubische Furcht war die Folge“ (Pettsch). Das verfehlt alles seine Wirkung auf Antiochus nicht. Als er nun vollends den Beleg für diesen lebendigen Gottesglauben und den Heroismus dieses Volkes im Opfertode der Makkabäer erhält, da wendet er sich schauernd und zugleich voll heiliger Scheu von diesem Volke ab.

Diese Szene ist also innerlich mit der Ammauszene verknüpft und auch weiter mit Judahs Wiedergeburt. Der sterbenden Mutter Mahnung:

„Seh' nicht der Brüder Sieg aufs Spiel,  
Den sterbend sie ersiegten. — Hier hat Gott  
Geweilt; — bet' an!“

stills sein Gelüst nach Rache und rät ihm, zum Wohle des Volkes Frieden zu schließen. Nun dämmert es in seinem Innern:

„Er braucht den Starken nicht; er haucht die Schwäche  
Mit seinem Odem an, und sie wird Sieger.“

Seine Läuterung ist vollendet; nicht als weltlicher König, sondern als Jehovahs Priester will er der Vollender des von Lea und seinen Brüdern begonnenen Erneuerungswerkes werden.

Jehovahs Geist weht in diesem Volke und wirkt Wunderdinge: so sieht die eine Seite des Bildes aus; die Kehrseite zeigt, wie dies Wunderbare rein natürlich auf psychologischen Gesetzen beruht. In diesem künstlerischen Realismus sehe ich den glänzendsten Vorzug dieses Dramas. Was Hebbel in seinen Nibelungen nicht gelungen ist, hier ist es Wirklichkeit: das Übernatürliche ist aus rein menschlichen Motiven entwickelt.

### Der poetische Gehalt.

Was soll ich noch viel vom zweiten Vorzug Ludwigscher Kunst, dem poetischen Gehalt dieser wunderbaren Dichtung, sagen? Der Dichter, der den alten Erbfürster leibhaftig vor sich sah, bevor er noch den Plan zu seinem Drama klar gefaßt hatte, und seine köstlichen Typen in der Heiterkeit geschaffen, muß eine außerordentlich plastische Phantasie besessen haben. In der That steht auch das ganze Drama „Die Makkabäer“ bildlich vor unsern Augen; in einer Reihe von farbenprächtigen Bildern spielt das Drama sich ab. „Bilder in Bewegung sehen“ ist seine Kunst: Ich erinnere an die lebensvolle Szene im 2. Akte, die Aufrihtung der Athene-statue; im 3. Akte ist Auge und Ohr des Zuschauers beschäftigt; eine malerische Situation über die andere!

Wie wirksam ist ferner die Szene im Terebinthental! Eine feine Stimmungskunst weiß O. Ludwig hier zu verwerten, die in dem Einklang zwischen Natur und Mensch liegt. Schmidt<sup>1)</sup> zeichnet fein diese Stimmung nach mit folgenden Worten: „Vor unsern Blicken liegt das wilde Felsental mit den in der Dämmerung düster emporragenden Sykomoren und Granatbüschen, bis plötzlich

das Licht

Der Nacht den milden Silberduft sich selbst  
Voranschickt und den breiten, dunkeln Hügel  
Abzeichnet, hinter dem's heraufkommt,

und nun der Ölberg sichtbar wird und des Königs Zelte bei Jeru-

<sup>1)</sup> a. a. O. S. 28.

salem schimmern. Auch unser Ohr empfängt weihervolle Eindrücke; wir fühlen die Nähe der heiligen Stadt, die schwer bedrängt wird. Denn ferne Klänge ertönen — ein Bußpsalm. Und wie allmählich die Landschaft durch des Mondes Licht ihr dunkles Gewand gegen ein helles eintauscht, so tritt auch in Leas Seele ein sanfterer Schmerz ein. Schöner Menschlichkeit spricht aus den Worten Naemis zu ihr, und auch der König — so hört sie von der jungen Schwiegertochter — ist ja ein Mensch!

„Er wird die Kinder deinem Fleh'n nicht weigern.“

Wie konnte da bei der im Grunde nie schwarzseherischen Frau die finstere Verzweiflung länger andauern! In der Stimmung einer Genesenden, matt und gebeugt, aber voll milder Liebe und Hoffnung im Herzen, zieht sie von dannen:

„Bald keh'r ich mit den Kindern.“ —

Man beachte den feinen Parallelismus zwischen Handlung und Natur in der letzten Szene: Echt dramatisch spricht und handelt die Natur mit. Leas Seelentampf spielt sich ab vor dem Lager, über dem Jehovahs stummes Wahrzeichen, der Tempel, vom Monde erleuchtet, sichtbar wird. Duster und unheildrohend wie die Seelenstimmung des Tyrannen ist der bewölkte Himmel, nur vom Wetterleuchten erhellt. Donner, immer stärker und in kürzern Zwischenräumen, begleitet den Psalmgesang der sterbenden Makkabäer; die ganze Natur empört sich gegen des Tyrannen Unnatur: Der Sturm reißt am Zelte und verlöscht eine Ampel nach der andern; das Mondlicht wird immer düsterer unter den Gewitterwolken. Das ist Jehovahs Stimme.

Lea: „Er ist euch nah'; der Herr sieht, wie ihr leidet,  
In seines Atems Sturm ist er euch nah'.  
In seinem Donner redet er zu euch,  
Daß über euerm Haupt er wenden will  
Den Zorn von seinem Volke.“

Der Sturm verlöscht zwei Ampeln.

„So wie er deine Lampen jetzt verlöscht,  
So wird er dich verlöschen!“

Nur eine einzige Lampe flackert noch: ein Sinnbild für den letzten, jüngsten Sohn, den der Sturmwind noch auslöschen will.

Die letzte Ampel verlöscht. Es ist vollbracht. (Vielleicht etwas theatralisch.)

Da künden Posaunen das Nahen Judahs: Das Gewitter verzieht sich, und das erste Frührot steht am Himmel. Und als Judah sich durchgerungen zum Lichte, geht die Sonne auf am Himmel; der Himmel ist rein; ein ferner Donner verhallt leise bis zum Ende des Stückes. Ohne Zweifel geht diese feine Stimmungskunst auf die Romantik zurück, der Ludwig in der Jugend zugetan war.

Es ist unmöglich, auf alle poetischen Schönheiten hier aufmerksam zu machen. Die lieblichen Eingangsszenen in ihrer idyllisch-patriarchalischen Einfachheit, die Begegnungsszene zwischen Judah und Naemi in ihrer Innigkeit und biblischen Schlichtheit prägen sich ebenso unauslöschlich dem Herzen ein wie die großartige, leidenschaftlich erregte Ammauszene und die von Blut dampfende Opferszene. Das ist eine Kunst, die wir schon in der Heiterkeit bewundert haben, die große epische Gestaltungskraft. Diese ist dem Drama allerdings in anderer Beziehung verhängnisvoll geworden, indem der Plan zu „episch, das Interesse nicht genug auf einen Vorgang zwischen den Helden konzentriert“ ist, wie O. Ludwig selbst gesteht.

### 3. Der Naturalismus.

E.: R.M. Meyer, Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts<sup>1</sup>, Berlin 1910, II. Teil S. 279 ff. Adolf Bartels, Die deutsche Dichtung der Gegenwart<sup>2</sup>, Leipzig 1907, S. 260 ff. Adolf Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart<sup>3</sup>, Dresden und Leipzig 1905. Neue Folge 1904 (Drei Revolutionen in der deutschen Literatur). Heinrich Bulthaupt, Dramaturgie IV. Bd. (Hauptmann und Sudermann.) Otto Doell, Die Entwicklung der naturalistischen Form im jüngstdeutschen Drama (1880 bis 1890). Halle (Gefenius) 1910.

Am leidenschaftlichsten wurde der Kampf um die neue Kunst auf dem Gebiete des Dramas geführt, weil dieses als „Hauptgattung“ der Literatur galt. Hier waren auch zwischen der Kunstlehre unserer Klassiker und den Theorien des „Jüngsten Deutschland“ die größten Unterschiede. Wie in den beiden vorhergehenden Literatur-Revolutionen (dem Sturm und Drang, der jungdeutschen Bewegung) sprachen die Modernen der Literatur der

Vergangenheit jede fortwirkende Macht und Bedeutung ab und machten den Anspruch, das wahre Verhältnis der Poesie zum Leben und des Lebens zur Poesie erst entdeckt zu haben. Bezeichnend sind des Wortführers Otto Brahm<sup>1)</sup> programmatische Worte in der „Freien Bühne für modernes Leben“: „Wir schwören auf keine Formel und wollen nicht wagen, was in ewiger Bewegung ist, Leben und Kunst, an starren Zwang der Regel anzuketten. Dem werdenden gilt unser Streben, und aufmerksamer richtet sich der Blick auf das, was kommen will, als auf jenes ewige Gestrige, das sich vermischt, in Konventionen und Sagen unendliche Möglichkeiten der Menschheit einmal für immer festzuhalten. Nur wer die Forderungen der gegenwärtigen Stunde im Innern frei empfindet, wird die bewegenden Mächte der Zeit durchdringen als ein moderner Mensch.“ Sie verachteten die hergebrachten Kunstmittel und forderten einen neuen Stil. Ihre Theorien laufen mehr oder minder hinaus auf den Illusionismus, d. h. sie verlangen, daß das Drama auf den Beschauer wie ein Stück wirklichen Lebens wirke. Alles, was diese Illusion zerstört, wie dramaturgische Einheiten, den Monolog, den Zwischenvorhang, befehlen sie. Damit stellen sie sich in schärfsten Gegensatz zur gesamten bisherigen Kunstauffassung, nach der ein Kunstwerk sich als Kunstwerk geben soll.

In die Praxis verpflanzt wurden diese Theorien des naturalistischen Dramas durch Holz, Schlaf und Hauptmann. Brahm und Schlenther begründeten 1889 die Freie Bühne. Der Zweck dieser Vereinigung war, dem neuen naturalistischen Drama eine Aufführungsstätte zu schaffen, da man nicht erwarten konnte, daß Theaterleiter und polizeiliche Zensur der Aufführung solcher Stücke, die eine Kritik der bestehenden Zustände zu enthalten schienen, zustimmen würden. Die Berliner „Freie Bühne“ eröffnete ihre Tätigkeit mit Ibsens „Gespenstern“ und bot dann im weiteren Verlauf Übersetzungen von Dramen der Goncourt, Björnsons, Tolstojs (Macht der Finsternis), Kiellands. Von deutschen Dramen wurden aufgeführt Fitgers „Von Gottes Gnaden“, Anzengrubers „Viertes Gebot“, ein gemeinsames Werk von Arno Holz und Johannes Schlaf „Die Familie Selicke“ und Gerhard Hauptmanns

<sup>1)</sup> Ges. Schriften (E. Schmidt): IV. Bd., S. 44.



Erstlingswerke. Im zweiten Jahre bereits erklärte der Vorstand, die Mission der „Freien Bühne“ sei erfüllt. Die wirkliche Ursache des schnellen Niederganges war der Mangel an brauchbaren Werken naturalistischer Richtung.

## Henrik Ibsen (1828—1906).

- A.: Volksausgabe (Elias und Schlenther) 5 Bde., Berlin (Fischer) 1908. Einzelausgaben ebendort.
- E.: J. Collin, H. J. Sein Werk, seine Weltanschauung, sein Leben. Heidelberg (Winter) 1910. Roman Woerner, H. J. 2 Bde. München (Beck). Emil Reich, Henrik Ibsens Dramen?. Dresden (Pierzon) 1910. Bernhard Kahle, Henrik Ibsen, Bjørnstjerne Bjørnson und ihre Zeitgenossen. 2. Aufl. Leipzig (Teubner) 1913 (Aus Natur und Geist. 193). Bulthaupt, Haupt, Dramaturgie des Schauspiels. Bd. 4. Luther, Ibsens Beruf. Halle (Niemeyer) 1911. Ders., Auf den Höhen. J.D.U. XXVIII (1914) S. 115.

Besonderen Einfluß auf den Naturalismus in Deutschland übten Ibsens soziologische Dramen aus, die in den Jahren 1869—1882 größtenteils in Deutschland verfaßt sind. Im Grunde seines Herzens der Romantik zugetan, wie die Dramen der ersten Periode „Die Kronprätendenten“ (1863), „Brand“ (1866) und „Peer Gynt“ beweisen, wandte er sich mit dem „Bund der Jugend“ 1869 den Dramen zu, die vornehmlich soziale und ethische Probleme der Gegenwart aufgreifen. Gerade durch sie hat Ibsen auf die Gedankenwelt aller Kulturvölker eingewirkt und das Gewissen der menschlichen Gesellschaft aufgerüttelt. Abhold jeder Lüge und Halbheit greift er die falsche Gesellschaftsmoral an und tritt als kühner Revolutionär auf, allerdings, ohne gangbare neue Wege zu weisen. In diesen Gesellschaftsdramen ist Ibsen ganz Realist; hier schildert er uns leibhaftige Menschen der 60er Jahre des 19. Jahrhunderts, wie sie alle gesehen haben, ihr hohles Parteiwesen und ihre verwerfliche Gesellschaftsmoral. Trotz der Angriffe, die der Dichter erfuhr, ließ er sich in der Kritik der sozialen Verhältnisse nicht beirren. 1877 geißelte er in den „Stützen der Gesellschaft“ das uneheliche Streben und unwahre Leben der Speculanten, die sich als Hüter der Moral aufspielten und sich kühn als Stützen der Gesellschaft ausgaben, obwohl sie im innersten Wesen unmoralisch und verfault waren. Es ist nicht nur norwegische Gesellschaftsheuchelei, der seine beißende Satire galt, sondern er

geißelt die Moral, wie auch wir sie in der Gründerperiode der 70er Jahre kennen gelernt haben. Hatte Ibsen schon in diesen Dramen das Eheproblem gelegentlich gestreift, so stellte er 1879 die Frauenfrage in den Mittelpunkt seines Dramas „Puppenheim“ (nach einer Übersetzung weniger zutreffend in Deutschland auch ‚Nora‘ genannt). Mit bitterer Ironie gestaltet er hier das Leben der Frau, die stets in ihrem Leben nur Spielzeug ist, erst eine Puppe ihrem Vater, dann dem Manne, bis ihre Kinder ihre Puppen sind. Nur diesen Lebenszweck und Lebensinhalt hat sie dem Manne; als Nora das erkennt, da verläßt sie Mann und Kinder, um sich selbst erst wiederzufinden. Für mein Gefühl hat Hebbel in seinem Herodesdrama die Frauenfrage schon fester angefaßt und vor allem eine bestimmtere Lösung gegeben. Indes wird das Drama schon wegen seiner neuen Form, der beispiellos geschickt gehandhabten Analyse, und als psychologisches Drama seinen literarischen Wert behalten. Trotz heftigster Anfeindungen wandte sich Ibsen in den „Gespenstern“ weiter schonungslos gegen die gesellschaftliche Scheinmoral und ihre entsetzlichen Folgen, wie sie Oswalds Mutter heraufbeschwört. Das zu kraß gemalte Krankheitsbild Oswalds und die ohne Prüfung auch für Ibsens Überzeugungen gehaltenen Aussprüche einzelner Personen über Ehe und gesellschaftliche Ordnung trugen ihm die Feindschaft und den Haß der großen Menge ein.

Eine bestimmte und abweisende Antwort erteilte Ibsen den Widersachern in dem Schauspiel „Ein Volksfeind“ 1882.

### Ein Volksfeind.

A.: R. (Lange) 1702. D.K. 140 (Rösel) 1913. Hendel 545.

Hier zieht Ibsens Kritik weitere Kreise. Hatte er bisher nur einzelne soziale Einrichtungen und Gesellschaftsschichten angegriffen, so legte er hier den Unwert der gesamten bürgerlichen Gesellschaft bloß. Nirgends hat der norwegische Denker tiefer hineingeleuchtet in die Lebenslüge der Zeit, nirgends eine freimütigere Sprache geführt, nirgends mehr seine eigenen Überzeugungen durch den Mund seiner Personen ausgesprochen als hier. Ist auch das Schauspiel keineswegs für Ibsens Technik bezeichnend, ja sogar nicht frei von mancherlei Mängeln in der psychologischen Ent-

wicklung, so ist es doch wegen des persönlichen Charakters, besonders des Wahrheitsfanatismus des Helden, von besonderem Reize und mit Rücksicht auf seinen einwandsfreien Inhalt auch der reiferen Jugend nicht vorzuenthalten. Freilich bedarf sie gerade bei Ibsen eines festen, zielbewußten Führers, der ebenso weit von Engherzigkeit und Moralschnüffelei wie von kritiklosem Ibsen-Kultus entfernt ist. Wir prüfen zunächst kurz die künstlerische Gestaltung und die Soziologie Ibsens.

### I. Das Schauspiel als Kunstwerk an sich.

Der Stoff. In erster Linie ist es ein Erlebnis des Dichters, das den Mittelpunkt zu dieser Dichtung abgab. Ibsen wollte einmal gründlich mit der sogenannten öffentlichen Meinung abrechnen, die ihn wegen der soziologischen Dramen anfeindete. Was ist das überhaupt und was bedeutet „öffentliche Meinung“? Damit war das Problem auch schon gegeben. Den unmittelbaren Anstoß aber gab der Konflikt, den der Apotheker Harald Thaulow, der Vater des berühmten Malers Fritz Thaulow, wegen der Dampfküche zu Christiania, einer öffentlichen Volksspeiseanstalt, zu bestehen hatte. Thaulow war ein Original und seine Unerforschlichkeit, mit der er gegen öffentliche Mißstände aufzutreten pflegte, allgemein bekannt. So zog er auch jahrelang gegen die Verwaltung der Aktiengesellschaft „Dampfküche“ in den erbittertsten Angriffen zu Felde, vor allem in Flugschriften, deren eine den bezeichnenden Titel führte: „Die Stützen der Gesellschaft in Prosa“. Am heftigsten fuhr Thaulow in der Generalversammlung vom 23. Februar 1881, zwei Wochen vor seinem Tode, gegen die Verwaltung los. Er hielt eine nahezu einstündige Anklagerede zum Beweise dafür, daß kein Etablissement Christianias größeren Humbug treibe als die „Dampfküche“. Als vom Vorsitzenden verlangt wurde, er solle Thaulow das Wort entziehen, kam es zu einer stürmischen Szene, die die „Christianiaer Aftenposten“ im Wortlaut wiedergab, und die ohne Zweifel die Vorlage zu der großen Volksversammlung im 4. Akte des „Volksfeinds“ abgegeben hat.

Gestaltung: Mit kleinen Änderungen übernahm Ibsen den mutigen Kampf Thaulows gegen öffentliche Mißstände, indem er daraus den Kampf des Badearztes Stockmann gegen die Mißstände des städtischen Bades machte. Mit diesem Handlungsstamme ver-

band sich der allgemeiner gestaltete Kampf gegen den moralischen Schmutz, die Gesellschaftslügen. Dieser Wandel vollzieht sich in dem 4. Akte, in der Rede des Arztes. Danach entwickelt Ibsen die Handlung in folgender Weise:

### Bau des Schauspiels.

Exposition (I, 1—5): Einblick in das kommunale Leben der Stadt.

Charakteristik des Bürgermeisters, der Redakteure, des Arztes und seiner Familie.

Erregendes Moment (I, 6): Das Gutachten über das Bad bestätigt Stoßmanns Analyse.

Steigende Handlung (II u. III): Der Kampf des Arztes gegen den Schmutz des Bades.

II, 1 u. 2: Der Bürgermeister, ein Bruder des Arztes, und der Schwiegervater suchen den Arzt zurückzuhalten.

II, 3—5: Die „öffentliche Meinung“, nämlich die Redaktion des „Volksboten“, der Hausbesitzer- und Mäßigkeitsverein, unterstützt ihn.

II, 6—8: Der Bürgermeister warnt den Bruder aus egoistischen Gründen und verlangt die Unterdrückung der Wahrheit.

II, 9: Stoßmanns Frau ermahnt zur Vorsicht, indem sie ihn an die Familie erinnert.

III, 1—5: Die Redakteure begrüßen aus rein egoistischen Gründen Stoßmann als „Volksfreund“.

Höhepunkt (Krisis) (III, 6—10): Der Bürgermeister bewirkt einen völligen Umschwung der „öffentlichen Meinung“.

Fallende Handlung (IV): Kampf Stoßmanns gegen den moralischen Schmutz, die Lebenslüge. Stoßmann wird durch Beschluß der „kompakten Majorität“ zum „Volksfeind“ erklärt.

Katastrophe (V): Unmittelbare Folgen für Stoßmann und seine Familie; V, 1: für Stoßmann seitens des Pöbels; V, 2: die Tochter Petra; V, 3: Horster; V, 4: Entlassung Stoßmanns als Badearzt; V, 5: Enterbung; V, 6: Niedertracht der Redakteure.

Ausklang (V, 7): Zukunftstraum.

Charaktere: Hauptträger dieser Handlung sind die beiden Brüder Stoßmann, der Bureaukrat Bürgermeister Peter Stoßmann und der impulsive Badearzt Thomas Stoßmann. In



den Brüdern sind zwei oft sich wiederholende Gegensätze vortrefflich kontrastiert. Eine gewissenhafte Beamtennatur, pflichttreu und engherzig, durchaus von der Wichtigkeit seiner Person überzeugt: das ist der Bürgermeister Peter Stockmann. Thomas ist das gerade Gegenteil seines Bruders. Freimütig, lebenslustig, gutmütig bis zur Vertrauensseligkeit glaubt er in dem Egoisten Peter und dem charakterlosen Pöbel Bundesgenossen für den Kampf um die Wahrheit zu finden. Rechtshaberisch sind beide; aber während Thomas altruistisch denkt — er ist ein trefflicher Familienvater —, ist Peter Egoist; darum macht ihn Ibsen zum vereinsamten Hagestolz.

Am meisten bewundern wir an dem Badearzt die Charakterfestigkeit, die er entfaltet im Kampfe für die Wahrheit. Furchtlos sieht er den Drohungen des Pöbels und der leitenden Männer ins Gesicht, opfert seine mühselig errungene Existenz und das Glück seiner Familie, nur um vor sich und seiner Familie in Ehren bestehen zu können. Mag Thomas Stockmann auch in seiner naiven Lebensauffassung ein großes Kind sein und gelegentlich menschliche Schwächen, wie Schadenfreude, zeigen, seine Unerforschtheit und Charakterfestigkeit in diesem sittlichen Kampfe sichern ihm unsere dauernde Hochachtung. Und all das erleidet er im Dienste für die Stadt und die Mitbürger, selbstlos tritt er für ihre Interessen ein.

Außer dem Arzt und dem Kapitän Hørster treiben alle anderen Personen wie der Bürgermeister Interessenpolitik. Es fällt niemandem ein, für eine Sache einzutreten um der Sache willen. Darum konnte der Arzt auch wohl nicht erwarten, daß der Bürgermeister, die Badeverwaltung, die Aktionäre ihm dankbar sein würden für seine Entdeckung, daß das Wasser des Bades tatsächlich Krankheitskeime enthalte und das Bad deshalb zu schließen sei. Am leidenschaftlichsten kämpft der Bürgermeister offen und dann versteckt gegen seinen Bruder, in der Furcht, an Ansehen durch die Entdeckung zu verlieren. Ist die Sorge für das Wohl der Gemeinde beim Bürgermeister wenigstens noch ein Milderungsgrund für seine Unwahrhaftigkeit, so stößt uns der Eigennutz der Redakteure Hovstad und Billing, zu denen als würdiges drittes Kleeblatt der Vorstand des Hausbesitzervereins Thomsen gehört, völlig ab. Diese „würdigen“ Vertreter der Volksmeinung schwanken charakterlos zwischen der Partei des Arztes und der des Bürgermeisters hin und her,



je nachdem der Vorteil ihnen winkt. Ihnen wird eine verdiente Abfertigung am Schlusse des Stückes durch den Arzt zuteil.

Nur die mutige Tochter des mutigen Arztes, Petra, und Kapitän Horster stehen mit echtem Bekennermut auf seiten des Badearztes.

## II. Das Drama als Spiegelbild der soziologischen Anschauungen Ibsens.

Zunächst ist mit Nachdruck davor zu warnen, in den Aussprüchen der Personen der Ibsenschen Dramen unbedingt Bekenntnisse des Dichters zu sehen. Der Fehler wird von fast allen Ibsengegnern gemacht, denen es dann ein leichtes ist, Widersprüche in den Ansichten des Dichters nachzuweisen. Bei Ibsen tritt das Persönliche viel mehr hinter den individuell gefärbten Anschauungen der Helden zurück als bei anderen Dichtern. Es wäre z. B. geradezu töricht, die doch oft stark naiven Ansichten des Doktors Stockmann Ibsen auf die Rechnung setzen zu wollen. Indes sind wir damit durchaus nicht der Verpflichtung enthoben, die in Ibsens Dramen gestellten Probleme nachzuprüfen; im Gegenteil; gerade weil sie sehr subjektiv sind und mit großer Leidenschaftlichkeit vorgetragen werden, reizen sie zum Widerspruch. Ferner sind wir — und gerade unsere Jugend — gewohnt, die Aussprüche der Haupthelden dem Dichter zuzuweisen und in ihnen Lebenswahrheiten zu sehen. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit einer wenigstens kurzen, sachlichen Kritik.

Im Mittelpunkt des Dramas stehen Stockmanns Aussprüche über die Majorität, die ihn als Sozialaristokraten und damit entschiedensten Gegner der Demokratie kennzeichnen. Es heißt da in der Volksversammlung: „Der gefährlichste Feind der Wahrheit und der Freiheit — das ist die kompakte Majorität; ja diese verfluchte kompakte liberale Majorität — das ist unser ärgster Feind!“ . . .

Horstad: Die Mehrheit hat stets das Recht auf ihrer Seite!

Billung: Ja und auch die Wahrheit!

Stockmann: Die Mehrheit hat niemals das Recht auf ihrer Seite, sage ich. Das ist eine jener landläufigen Gesellschaftslügen, gegen die jeder freie, denkende Mann sich auflehnen muß. Wer

bildet denn die Mehrheit der Bewohner eines Landes, die Klugen oder die Dummen? Ich denke, wir alle sind darin einig, daß die Dummen die geradezu überwältigende Majorität bilden rings um uns her auf der ganzen weiten Erde. Aber das kann doch nie und nimmermehr das richtige sein, daß die Dummen über die Klugen herrschen sollen.... Die Mehrheit hat die Macht — leider —, aber das Recht hat sie nicht. Das Recht hab' ich und einige wenige, einzelne. Die Minderheit hat immer Recht...“

Daß dies auch Ibsens Überzeugung war, geht aus verschiedenen brieflichen Äußerungen hervor. —

Hier liegen Übertreibungen an und für sich richtiger Gedanken vor. Gemeint kann in diesem Zusammenhange nur sein, daß soziale und wirtschaftliche Wahrheiten wegen der Veränderung des sozialen Lebens wandelbar sind. Nur einigen wenigen freien Geistern ist es vermöge ihrer praktischen Lebensklugheit und wissenschaftlichen (besonders historischen, psychologischen und volkswirtschaftlichen) Bildung vergönnt, die jungen, hervorkeimenden Wahrheiten sich anzueignen und mutig gegen die veralteten Wahrheiten zu kämpfen, die allmählich zur Lüge werden. Die große Menge, unfähig, die Veränderlichkeit der Zeit zu begreifen, hängt an den alten, trivialen Anschauungen. Richtig ist ferner, daß die kompakte Majorität der gefährlichste Feind der Wahrheit und der Freiheit ist, weil sie das Individuum tötet und bloß Glieder einer Masse kennen möchte. Für die Einsichtigen aber steht es außer Zweifel, daß aller Kulturfortschritt auf der höchst-möglichen Förderung dieser individuellen Begabtheit beruht, nicht auf der Nivellierung. Darum erwächst der geistigen Aristokratie die Aufgabe, das Volk, die Masse emporzuheben, nicht zu der Menge herabzusteigen. Aus diesem Grunde sind Hebbel und Ibsen, obwohl Freunde der Volksfreiheit, doch leidenschaftliche Gegner der Demokratie gewesen..

Aber auch auf diesem Gebiete der Gesellschaftslehre ist nicht unbedingt von der Minderheit auf die Wahrheit zu schließen, da wirtschaftliche Entwicklungen schließlich nicht von heute zu morgen sich vollziehen, sondern eine geraume Zeit beanspruchen, während deren die Majorität zum Erfassen und zur Annahme der neuen Anschauungen sehr wohl gelangen kann. Stoßmann begrenzt beispielsweise das Alter jeder Wahrheit auf 20 Jahre. Außerdem

sind doch wohl nur in geringem Umfange diese neuen und schwer zu erfassenden Wahrheiten vorhanden.

Es wird zur weiteren Vertiefung von großem Reize sein, eine kleine Diskussion hier anzuschließen über den Begriff „Wahrheit“. Gegensätze wie Irrtum, Lüge, Unwahrhaftigkeit, Naturwidrigkeit in der Kunst führen leicht zum Oberbegriff der Wahrheit, der Übereinstimmung heißt. Von hier ergibt sich die Begriffsbestimmung von Irrtum als Nicht-Übereinstimmung zwischen Erkennen und den Tatsachen; aber während diese beim Irrtum unbewußt ist, ist sich der Lügner ihrer bewußt. Siegt hier die Wahrheit in der Übereinstimmung des Individuums mit der Dingwelt, so kann sie auch im Verhältnis zur Gesellschaft gesucht werden. Damit ergibt sich etwa folgende Gedankenreihe:

I. Der Mensch als Individuum im Verhältnis zu sich selbst und der Dingwelt.

a) Die wissenschaftliche (intellektuelle) Wahrheit (Gegensatz: Irrtum) ist die Übereinstimmung unseres Wissens mit den Tatsachen. Je größer die Intelligenz, desto eher ist der Mensch imstande, die Wahrheit zu finden. Bei dem Irren der menschlichen Natur gelangen wir meist nur zu einem Fürwahrhalten. Mithin sind diese Erkenntnism Wahrheiten oft wandelbar (Vgl. Kopernikus—Ptolemäus).

b) Die ethische Wahrheit (Gegensatz: Lüge) ist die Übereinstimmung unseres Willens und Handelns mit der Überzeugung, wie wir sie nach reiflicher Prüfung gewonnen haben, oder mit dem Sittengesetz. Da die sittlichen Überzeugungen mit der Erkenntnis wandelbar, das Sittengesetz ewig unveränderlich bleibt, sind jene Wahrheiten veränderlich, diese nicht. Ob hier die Majorität oder die Minorität die Wahrheit hat, hängt von der Weltanschauung (Pessimismus oder Optimismus) des Beantworters ab.

c) Die künstlerische Wahrheit (Gegensatz: Wirklichkeit und Unnatur) ist Übereinstimmung der künstlerischen Gestaltung mit dem Erleben des Menschen und Künstlers (nicht mit dem wirklichen Leben, denn das wäre nicht Kunst). Im höheren Sinn nennen wir künstlerische Wahrheit die Übereinstimmung des künstlerischen Gehaltes mit dem allgemein

menschtlichen Empfinden und Erleben (Goethe „Symbole des Menschenlebens“). Danach ist das Kunstwerk menschlich oder menschheitlich wahr und bedeutsam. Die verschiedenen Richtungen in der Kunst, die Anspruch auf künstlerische Wahrheit machen, beweisen, daß auch diese Wahrheit subjektiv ist.

## II. Der Mensch als soziales Wesen im Verhältnis zur Gesellschaft (Personenwelt).

Die soziale und wirtschaftliche Wahrheit ist die Übereinstimmung unseres Wissens und Wollens mit den sozialen und wirtschaftlichen Gesetzen und Lebensforderungen. Da diese wirtschaftliche Entwicklung wegen des Fortschrittes der Lebensbedingungen wandelbar ist, so ist auch diese Wahrheit unbeständig. Das ist oben schon weiter ausgeführt. Daraus ergibt sich, daß das, was wir Menschen unter Wahrheit verstehen, außer den sittlichen Wahrheiten veränderlich ist und bei der mangelhaften Intelligenz der Mehrheit wenigstens in schwierigen Fällen die Wahrheit bei der Minorität ist. Der verallgemeinernde Schluß Ibsens, daß nur die Minderheit die Wahrheit habe, ist also nicht zwingend.

Damit wäre die Kardinalfrage des Stückes geklärt. Es erübrigt noch, andere Unwahrscheinlichkeiten aufzudecken. Vor allem ist auf die Übertreibungen in der Schilderung des öffentlichen Lebens hinzuweisen. Sie sind in dem überspannten Individualismus des Dichters begründet. Wenn er schlechtthin die leitenden Männer für gänzlich überflüssig hält, so täuscht ihn sein Unabhängigkeitsdrang. Wichtiger als die berechtigten Ansprüche des Individuums auf Behauptung seiner Persönlichkeit sind die berechtigten Ansprüche der Gesamtheit an den einzelnen. Ibsen macht sich die Sache sehr leicht, fälscht aber das Wirklichkeitsbild, wenn er in einer Stadt alle Stadtverordneten zu gewissenlosen Schurken und alle Zeitungsschreiber zu elenden Wetterfahnen macht wie diese Hovstad und Billing. Überdies dürfte der Kampf gegen Stodmann doch auf die Dauer vergebens sein, da, wenn auch nicht die moralische Scham, so doch die Polizei die Behörde zwingen wird, das Bad zu schließen.

Gänzlich unmöglich ist aber die Lösung, wie Ibsen sie sich denkt. Man kann sich schlechterdings keine Vorstellung machen, wie



eigentlich Thomas Stockmann in dieser Stadt, die ihm jegliche Dienste gekündigt hat, und deren Pöbel ihn verfolgt, dazu enterbt, sich seine Existenz fristen soll. Und vollends: Was er da über seine Zukunftsschule sagt, von der Erziehung zu vornehmen, freien Männern, ist nichts als elende Phrase.

Ein Musterbeispiel naturalistischer Kunst in Deutschland, man kann fast sagen: das einzige wirkliche Werk von Bedeutung, ist Gerhart Hauptmanns Drama „Die Weber“.

### Gerhart Hauptmann.

A.: Gerhart Hauptmann, Gesammelte Werke. Volksausgabe in 6 Bdn. Berlin (S. Fischer).

E.: Julius Röhr, Gerhart Hauptmanns dramatisches Schaffen. Eine Studie. Dresden und Leipzig (Pierzon) 1912. Sulger-Gebing, Gerhart Hauptmann (Aus Natur und Geisteswelt. Bd. 283). Leipzig (Teubner) 1909.

#### Die Weber (1892).

##### 1. Der Stoff.

Das Drama gibt eine grauenhafte Wirklichkeit wieder, nämlich die Vorgänge, welche Mai und Juni 1844 im schlesischen Eulengebirge, in Kaschbach, Peterswaldau und Langenbielau gespielt haben. Daß die Vorgänge im Drama mit den Tatsachen übereinstimmen, bestätigt der Geschichtsschreiber der „Deutschen Geschichte im neunzehnten Jahrhundert“, Heinrich von Treitschke: „Im schlesischen Gebirge machten die verzweifelte Weber offenen Aufbruch. Die Gewerbefreiheit hatte dies zunftfreie Gewerbe zwar nicht unmittelbar geschädigt, wohl aber mittelbar; denn die Zahl der freien Hausweber war seit den neuen Reformgesetzen stark angewachsen, desgleichen die Zahl der Kaufleute und Fabrikanten, und der scharfe Konkurrenzkampf verführte die Unternehmer zu einer grausamen Härtherzigkeit, die unter einem so gutmütigen Menschenbisse teuflisch schien. — Dem Könige zitterte das Herz, als er bei seinen Besuchen in Erdmannsdorf etwas — leider zu wenig — von diesem Elend kennen lernte; er ließ dort und in einigen andern Orten des Gebirges durch die Seehandlung große Spinnereien errichten, bei denen mancher Unglückliche unterkam. In Breslau bildeten die Grafen Dönhirn, Hork, Zieten und der



Dichter Gustav Freytag einen Hilfsverein, der sich bald in zahlreichen Ortsvereinen über die Provinz verzweigte. Das alles vermochte nichts gegen den gräßlichen Jammer. Oberpräsident Merckel aber und seine Regierungsräte wollten das Dasein des Notstandes gar nicht eingestehen: sie glaubten felsenfest an die Heilkraft der volkswirtschaftlichen Naturgesetze, die durch Angebot und Nachfrage alles Leid von selber aufheben müßten, und witterten sogar in dem Breslauer Hilfsvereine gemeinschädliche Absichten. — Im Frühling 1844 hörte man in den großen Weberdörfern des Gebirges überall ein neues Volkslied, das Blutgericht, singen. An einem Junitage wurde das Haus der Firma Zwanziger in Peterswaldau von den Webern zerstört, und noch zwei Tage lang hauste das ergrimnte Volk, alles zerstörend, selten raubend, in den Fabriken der Nachbarorte. Und es war wirklich nur die Raserei der Not, was diese Tobenden verblendete; von den Schriften der Kommunisten hatten die Armen, die sich abends ihre kalte Stube mit einem Kienspan erleuchteten, nie ein Wort gelesen. Zu spät erkannte Merckel, wie gründlich er sich über die Lage getäuscht hatte. Er eilte selbst herbei; Truppen stellten nicht ohne Blutvergießen die Ordnung her, 83 Gefangene wurden abgeführt, die Hauptschuldigen zu schweren Strafen verurteilt.“

## 2. Die dichterische Gestaltung.

### a) Äußere Form.

Das Drama setzt sich aus fünf Einzelbildern zusammen, die nicht durch die Einheit des Ortes oder des Helden zusammengehalten sind. (Hauptmann gibt vor jedem Akte ein Personen-Verzeichnis.) Ferner ist es nicht in sich abgeschlossen, da der Naturalismus ja nur Ausschnitte aus dem wirklichen Leben geben will. Und doch entbehrt es der einheitlichen Komposition nicht. Im Mittelpunkt dieses Zustandsdramas steht als „Held“ die arme schlesische Weberbevölkerung. Jeder Akt bringt neue Gestalten, neue Bilder, die alle Einzelzüge in dieser Kollektivpersönlichkeit darstellen. Daß er keinen Helden, keinen Führer, in diese Bewegung hineingestellt hat, ist nicht nur naturalistische Theorie, sondern entspricht durchaus der historischen Wahrheit. Diese halbverhungerten, verzagten und vergrämten Weber können keinen Führer aus sich hervorbringen.

## b) Innere Form.

Aber noch in einem anderen Sinne kann hier von Komposition geredet werden. Auch eine innere Handlung ist zu spüren, wenn sie auch wiederum nicht peinlich durchgeführt wird. Gewöhnt man sich erst einmal an die Technik, daß Kollektivpersönlichkeiten, die Weber und das Arbeitgebertum, einander gegenübergestellt sind, dann merkt man, daß der Konflikt sich entwickelt und fort schreitet. Bulthaupt<sup>1)</sup> stellt es richtig so dar: „Das Flüstern und Murren, womit der erste Akt schließt, wird im zweiten Akt schon zu wütender Rede: der Reservist Moritz Jäger liest das ‚Blutgericht‘ vor, und nachdem seine Schnapsflasche tüchtig gekreist hat, schüttelt der Grimm selbst die kontrakten Alten. ‚Ihr Schurken all, ihr Satansbrut‘ stammelt Vater Baumert ‚in deliranter Raserei‘, und aus dem am ganzen Leibe zitternden Ansförge bricht es hervor: ‚Und das muß anderscher wer’n, sprech ich, jezt auf der Stelle. Mir leiden’s nimehr!‘ In dem Wehelschen Schanzzimmer des dritten Aktes wird es noch bedrohlicher. Der Allerweltschwäher, der Geschäftsreisende, muß sich vor den ausfallenden Worten der jüngeren Weber ins Honoratiorenstübchen zurückziehen, das Gespräch wird zum ‚Zungenreden‘, der Gensdarm entgeht kaum noch den Handgreiflichkeiten des Schmieds, und der Vortrag des Weberliedes im Munde eines einzelnen schwillt jezt zum gemeinsamen Gesang an. So ziehen sie fort bis vor Dreißigers Haus. Aus den Worten werden Taten, die Tür des Herrenhauses wird gesprengt, den leis und schüchtern Eintretenden wächst von Sekunde zu Sekunde der Mut; die Männer suchen den Fabrikanten, sie suchen Pfeifer, sie wollen ihr Blut, und da sie das ‚Dreißigerviech‘ nicht finden — ‚arm soll a wer’n‘, und nun geht es an ein Demolieren... Von Peterswaldbau soll es nach Langenbielau gehen, zu ‚Dittrichen, der die mechanischen Webstihle hat‘, denn ‚das ganze Elend kommt von den Fabriken‘. Und da reißt nun das dünne dramatische Fädchen, das die vier Akte noch zusammenhielt, merkwürdig genug, ganz plötzlich ab. Wir spüren nur, daß der Aufruhr sich wirklich weiter gewälzt hat, wir wissen, daß das Militär herbeikommandiert ist, wir hören seine Salven krachen — dann ist es

<sup>1)</sup> a. a. O. S. 510f.

mit einem Male aus und still, und mit einer Frage, wie Ibsen es zu tun liebt, entläßt uns der Verfasser.“ Welche Lösung hätte er denn auch geben können, da hier soziale Probleme dargestellt werden, die heute noch nicht gelöst sind und überhaupt schwerlich zu lösen sind?

Die Gestaltung ist also nicht eine Spielerei, sondern entspricht dem Stoffe; die Form ist notwendiger Ausdruck des innern Wesens des Kunstwerks, also Stil im höheren Sinne. Darin offenbart sich echtes Künstlertum. Die Illusion der Wirklichkeit ist erreicht. Dazu trägt nicht zum mindesten die farbenreiche Charakterzeichnung bei. Wirksam ist zunächst der Kontrast herausgearbeitet. Auf der einen Seite stehen die „Gesättigten“, die Herzlosen, die unter dem Schutze unzulänglicher Gesetze freveln, auf der andern die blinde Hungerwut. Diese Verschärfung der Gegensätze — Mitteltöne fehlen ganz — ist auf Rechnung der künstlerischen Gestaltung zu setzen, die eben in der typischen Form von der Wirklichkeit abweicht. Damit aber erhält das Drama eine soziale Tendenz, die dem Kunstwerke sehr verderblich geworden ist. Auch in anderer Beziehung ist das Drama nicht reine Wirklichkeit, wie es der Naturalismus theoretisch will. Gestaltet d. h. individualisiert und verstärkt, wenn auch nicht idealisiert, sind auch die Weber: „Der alte Baumert, den das Weberlied zum Berserker umschafft, ist ein anderer als der Häusler Ansoerge, der von der jähen Umwälzung der Dinge fast verrückt wird, der dreiste Bäcker, der geborene Revolutionär, der seinen Rechten nichts vergibt, ein anderer als der prozenhafte Reservist, der im Zivilstand nichts getaugt, bei den Soldaten es jedoch zu Ehren gebracht hat und der es nun im Gefühl seiner entfesselten Kraft einmal mit dem Rebellen versucht.“ (Bulthaupt.)

Die Sprache dient ebenso dem Illusionismus; sie behält das Sprachidiom der Schlesier und der Ungebildeten bei, wenn sie auch gemildert und der hochdeutschen Sprache genähert, d. h. stilisiert ist.

Man darf die Bedeutung des Naturalismus heute, wo wir den extremen Naturalismus als einen mißglückten Versuch ansehen, keineswegs unterschätzen. Er hat uns Wertvolles errungen: neue Stoffgebiete, vertiefte Darstellung äußerer und innerer Vorgänge, sorgfältige Charakterzeichnung, Streben nach Illusion in

Szenerie und Darstellung. Diese verwendbaren Eigenschaften verschmolzen sich mit den alten Stoffen und der alten Technik und lassen für die Zukunft noch reiche Erfolge hoffen. Eine Vernichtung der bisherigen Kunstanschauung haben die Naturalisten jedenfalls nicht gebracht: Herrlicher denn je steht heute unser klassisches Drama (Schiller) vor uns und erweist seine Lebenskraft und ewige Gültigkeit. Hebbel, Ludwig und Anzengruber leuchten nun auf in neuem Glanze, seitdem unser Blick geschärft ist. Ihre „Entdeckung“ spielt sich vor unseren Augen jetzt ab. Mögen sie uns recht bald in voller Herrlichkeit erstehen zum Nutzen und Segen unserer Kunst, unseres Volkes und unseres lieben Vaterlandes!

Die weitere Entwicklung des Dramas verfolgt:

Julius Bab, Neue Wege zum Drama. Berlin, Oesterheld 1911.

Derselbe, Der Wille zum Drama. Ebenda 1919.

Analysen der Dramen von Anzengruber, Hauptmann u. Schönherr gibt Otto F. Jahn, Schuldramen. Bd. 2. Leipzig (Frentag) 1916. Inhaltsangaben bietet:

Leo Melitz, Führer durch das Schauspiel von Sophokles bis zum Beginn der Neuzeit.

Derselbe, Führer durch das Schauspiel der Gegenwart. 1920. Beide im Globus-Verlag.

## Anhang.

### Zeitsätze für den deutschen Unterricht und Aufgaben für Vorträge und Aufsätze.

#### A. Lyrik.

1. Bildhaftigkeit und Stimmungsgehalt in Tiecks Lyrik.
2. Die Italienischen Reisegedichte Tiecks (im besonderen ihr realistischer Charakter).
3. Die persönliche Religiosität des Novalis in den geistlichen Liedern.
4. Nacht und Licht in den Hymnen an die Nacht.
5. Brentano und das deutsche Volkslied.
6. Der Rhein in Br.s Liedern.
7. Das Kind in der Poesie Br.s.
8. Der deutsche Wald in Eichendorffs Liedern.
9. Eichendorffs Vaterlandsliebe.
10. Der Schlesier Eichendorff.
11. Eichendorff und das Volkslied.
12. Fahrenden Spielmanns Leid und Lust. (Eine freie Erzählung nach Eichendorffs Dichtungen.)
13. Deutschlands Schmach und Deutschlands Wiedergeburt, geschildert an der Hand der Freiheitsdichter.
14. Die Ereignisse der Freiheitskriege in den Gedichten ihrer Sieger.
15. Die Königin Luise — Blücher — Die Leipziger Schlacht — Napoleon — in der zeitgenössischen Dichtung Deutschlands.
16. Das Religiöse in der Freiheitsdichtung.
17. Wesen und Wert der Muttersprache. (Nach Schenkendorfs Muttersprache.)
18. Schenkendorf, der Kaiserherold.
19. Schenkendorf, der Rheinhüter.
20. Schenkendorf als Sänger der Freundschaft.
21. Deutschlands Niedergang. (Nach Sch.s Gedichten.)
22. Schenkendorf und Geibel, zwei Kaiserherolde.
23. Schenkendorfs „Muttersprache“ und Rückerts „An unsere Sprache“. Ein Vergleich.

---

1) Vgl. dazu die Aufgaben von Teetz, XI. Bändchen, Epj. (Engelmann).



24. Inwiefern sind die „Geharnischten Sonette“ Rückerts ein Spiegelbild einer großen Vergangenheit?
25. Die Zeit der Knechtschaft (nach Rückerts „Geharnischten Sonetten“, Kleists „An den König v. Pr.“ und Arndts „Lob des Eisens“)<sup>1)</sup>.
26. Schill in der Dichtung der Freiheitskriege (Arndt, „Das Lied vom Schill“, Schenkendorf, „Schill“, und Geibel, „Schill“).
27. Preußens Wiedergeburt im Spiegel der Freiheitsdichtung (Kleists „An die Königin v. Pr.“, Schenkendorfs „Auf den Tod der Königin“, Körners „Vor Rauchs Büste der Königin Luise“).
28. Napoleons Feldzug gegen Rußland im Spiegel zeitgenössischer deutscher Dichtung.
29. Die Erhebung der deutschen Stämme in Körners, Rückerts, Schenkendorfs und Arndts Liedern.
30. Der Freiheitskrieg und die Dichtung.
31. Die Hoffnungen der Deutschen auf Kaiser und Reich (Rückerts „Sühnung“, Schenkendorfs „Der Stuhl Karls d. Gr.“, Rückerts „Barbarossa“, Uhlands „Am 18. Oktober 1816“, Pfizers „Einst und Jetzt“ usw.).
32. Inwiefern spiegelt sich der schwäbische Volkscharakter in Mörikes Gedichten wider?
33. Der Humor in M.s Dichtungen.
34. Mörikes Romantik.
35. Die realistischen Elemente in M.s Lyrik.
36. Der Humor bei Mörike.
37. Geschichte des alten Turmhahnes (mit freier Benutzung des Gedichtes von M.).
38. Das pantheistische Naturempfinden in der Lyrik Goethes, Mörikes und Hebbels.
39. Die Landschaftsdichtung Lenaus. (Vgl. Eugen Greven, Die Naturschilderung in den Dichterwerken von A. Lenau, Straßburg u. Lpz. [Singer] 1910.)
40. Natur und Volkscharakter Amerikas in den „Atlantica“ Lenaus.
41. Heine und das Volkslied.
42. Heines Nordseebilder.
43. Der freie Rhythmus in Heines Lyrik. (Verhältnis von Inhalt und Form.)
44. Freiligraths politische Dichtung.
45. Freiligraths sozialer Sinn.
46. Die deutsche Flotte in der Lyrik seit Herwegh.
47. Grüns politische Reformideen in den „Spaziergängen eines Wiener Poeten“.

---

<sup>1)</sup> Die Gruppierung nach diesen Gesichtspunkten gibt die treffliche Auswahl von Otto Eduard Schmidt (Deutsche Schulausgaben, Lpz. 1909).

48. Geibels Naturlyrik.
49. Die Idee der nationalen Einigung in Geibels Gedichten.
50. Historische Charakterbilder in Linggs Gedichten.
51. Der Schönheitskultus und die Italiensehnsucht in der Lyrik Henses.
52. Hense als Landschaftsmaler in den „Landschaften mit Staffage“.
53. Das Verhältnis von Reflexion zur Anschaulichkeit in Greifs „Herbstgefühl“ und „Jugendliebe“.
54. Anschauliche Naturbilder in den Gedichten Greifs.
55. Greif und die Volkspoesie.
56. Volksbräuche und Volksglauben in Greifs Dichtung.
57. Christentum und Heidentum in Fr. Wilh. Webers „Dreizehnlinden“.
58. Charakteristik Elmars in Fr. Wilh. Webers „Dreizehnlinden“.
59. Sachsen und Franken in Fr. Wilh. Webers „Dreizehnlinden“.
60. Land und Leute in Westfalen. (Nach Annette v. Droste-Hülshoff.)
61. Realistische Kleinmalerei der Droste.
62. Romantische Phantastik der Droste.
63. Das holsteinische Landschaftsbild in Groths Lyrik.
64. Dithmarschens Geschichte nach Groths Dichtung.
65. Kinderlieder Groths.
66. Groths niederdeutscher Humor.
67. Norddeutsche Natur und norddeutscher Volkscharakter in Storms Dichtung.
68. Die politische Lyrik Storms, ein Spiegelbild des Mannes und der Zeit.
69. Storm und das Volkslied.
70. Märchen und Sagen aus Schleswig-Holstein in St.s Dichtung.
71. Heidebilder Storms.
72. Vergleich zwischen Mörikes und Storms Romantik.
73. „Doch auf den Goldklang ihrer Saitenspiele  
Senkt Sehnsucht stets den schattenvollen Kranz“ —  
Ein Leitmotiv in Schönaich-Carolaths Dichtung.
74. Der Preis des Vaterlandes
75. Die kosmopolitische Richtung
76. Wie spiegelt sich die soziale Bewegung in den Gedichten Carolaths wider?
77. Carolath und Freiligrath. Ein Vergleich.
78. Malerische Vorwürfe in Kellers Lyrik.
79. Kellers Vorliebe für Vergleiche und Kontraste. (Zur Charakteristik der Phantasie Kellers.)
80. Das Aneinanderweben der Bilder nach den Gesetzen der Harmonie und des Kontrastes bei Keller.
81. Gottfried Keller im Kampf für die geistige und politische Freiheit seiner Schweizerheimat.

Vgl. Kluge,  
Themata,  
Altenburg  
(Bonde).

82. Schweizerland und -volk in Kellers und Meyers Lyrik.
83. Die Plastizität der Lyrik Kellers.
84. Die Entwicklung des Gedankenhaften aus dem Sehbiude bei Keller.
85. Die Verwendung des Kontrastes in C. F. Meyers Dichtung.
86. Die Stellung der Traumbilder und Visionen in C. F. Meyers Dichtung.
87. Die Alpenpoesie Meyers.
88. Antike Mythen in C. F. Meyers Lyrik.
89. Welche Helden und Ereignisse aus der alten Geschichte feiert C. F. Meyer?
90. Renaissance und Reformation im Spiegel der Lyrik C. F. Meyers.
91. Die Großstadt, das Fabrikleben, der Arbeiter . . . in der Lyrik des Naturalismus.
92. Die Entwicklung der sozialen Ballade im 19. Jahrhundert. (Vgl. Benzmann.)
93. Der malerische Impressionismus, erläutert an den Bildern . . .
94. Impressionismus in der Lyrik, erläutert an Gedichten von Geißler u. a.
95. Der Wert des Impressionismus und seine Grenzen.
96. Der Sturm und Drang der Jüngstdeutschen, verglichen mit den literarischen Revolutionen um 1830 und im 18. Jahrhundert. (Vgl. Stern, Studien.)
97. Augenblicksbilder aus Liliencrons Dichtung.
98. Soldatenleben im Krieg und Frieden im Spiegel L.scher Lyrik.
99. Das norddeutsche Landschaftsbild bei Storm und Liliencron.
100. Das Wesen des Symbolismus, veranschaulicht an Beispielen.
101. Bild und Bedeutung in einigen symbolistischen Dichtungen.
102. Schillers Spaziergang und Goethes Gedichte . . . in ihrem Verhältnisse zur impressionistischen Kunstlehre.
103. Der steigende Wirklichkeitsinn im 19. Jahrhundert.
104. Welche Formen nimmt die patriotische Lyrik in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts an?

## B. Prosa.

### Romantik.

105. Wunder und Wirklichkeit in Tiecks „Blondem Eäbert“.
106. In welchem Sinne ist Tiecks „Blonder Eäbert“ ein Märchen?
107. Die Moral im Volksmärchen und romantischen Kunstmärchen.
108. Wie ist in Tiecks Märchen „Die Freunde“ das Wunderbare motiviert?
109. Welche Auffassung vom Wesen und Wert der Freundschaft vertritt Tieck im Märchen „Die Freunde“?
110. Die dämonische Macht des roten Goldes in Tiecks „Runenberg“.
111. Das romantische Naturgefühl Tiecks, erläutert am Runenberg.
112. Tiecks Runenberg und Hoffmanns Bergwerke zu Salun. Vgl. 114a.

113. Die Technik der Tieckschen Märchen: Die Elfen, Blonder Edbert, Freunde und Runenberg.
114. Welches Idealbild vom romantischen Dichter und der romantischen Dichtung entwirft Novalis im „Heinrich von Ofterdingen“?
- 114a Bergmannsleben in der Dichtung. (Novalis' „Heinrich von Ofterdingen“, E. T. A. Hoffmanns „Bergwerke zu Salun“, Tiecks „Runenberg“ und Hoffmannsthals dram. Fragment (Insel-Ausgabe S. 240)). — Dazu J.D.U. XXVI S. 833ff.
115. Goethes Wilhelm Meister, Novalis' Heinrich von Ofterdingen. (Ein Vergleich.)
116. Die dramatische Form des Märchens Undine (Souqué).
117. Rautendelein (Hauptmann) und Undine (Souqué). Ein Vergleich.
118. Kühleborn, ein treuer Beschützer Undinens.
119. Wie ist das Pygmalionmotiv künstlerisch verwertet in Souqués „Undine“?
120. Undine und Bertalda. Ein Vergleich.
121. Welche psychologische Wandlung vollzieht sich in Undine?
122. Volkstümliche Romantik in Brentanos „Geschichte vom braven Kasperl und schönen Annerl“.
123. Der Ehrbegriff in seinen verschiedenen Schattierungen (in Brentanos Geschichte vom braven Kasperl und schönen Annerl).
124. „Die Ehre kannst du wohl von andern leicht entbehren, Wenn du dich selber nur zu halten weißt in Ehren“ nachgewiesen an Brentanos Geschichte vom braven Kasperl und schönen Annerl.
125. Der Widerstreit zwischen Liebe und Ehre im braven Kasperl und schönen Annerl.
126. Die Überspannung des Ehrbegriffs in Lessings Minna von Barnhelm und Brentanos Geschichte vom braven Kasperl.
127. Die Welt des Philisters und die Welt des Künstlers in Hoffmanns Erzählung „Der goldene Topf“.
128. Das Doppelleben des Archivars und Hoffmanns Erlebnis.
129. Welche Naturanlagen und besonderen Umstände eröffnen Anselmus das Wunderland?
130. Romantische und realistische Elemente in Hoffmanns Erzählungen.
131. Anselmus- und Lindhorsttypen in Hoffmanns Erzählungen.
132. Welche Motive des Volksmärchens finden sich in Hoffmanns „Gold. T.“?
133. Hoffmanns Erzählung „Das Fräulein von Scuderi“ und O. Ludwigs dram. Versuch.
134. Hoffmanns „Meister Martin“ und Wagners „Meistersinger“.
135. Die Singschulen im Mittelalter. (Nach Hoffmanns „Meister Martin“ und Wagners „Meistersingern“.)
136. Das goldene Handwerk im Mittelalter. (Nach Hoffmanns Meister Martin, Wagners Meistersingern und Hebbels Agnes Bernauer.)

137. Mittelalterliches Leben in Hoffmanns Meister Martin und Hebbels Agnes Bernauer.
138. Dichterisches Schauen und Gestalten. (Nach Hoffmanns Erzählung „Des Vetters Essenster“.)
139. Die Technik der Erzählungen Hoffmanns (Katastrophische, analytische Form, Rahmenerzählung und phantastische Bildbeschreibung).
140. Philistertypen in Hoffmanns Erzählungen.
141. Warum nennt Eichendorff seinen Helden einen Taugenichts?
142. Der romantische Charakter der Erzählung Eichendorffs „Aus dem Leben eines T.“.
143. Das Reisen vor hundert Jahren. (Nach Eichendorffs „Taugenichts“.)
144. Inwiefern offenbart Eichendorffs „Taugenichts“ des Dichters Eigenart?
145. Bilder aus der französischen Revolution. (Nach Eichendorffs „Das Schloß Dürande“.)
- 145a. Die romantische Ironie.      }
146. Die romantische Sehnsucht.    } Nachzuweisen an Beispielen.
147. Tiecks und Souqués Naturgefühl.
148. In welcher Beziehung steht die Romantik (äüßerl. und innerl.) zum Klassizismus?
149. Die Frühromantik und die „artistische“ Richtung unserer Tage.
150. Die volkstümliche Richtung der jüngeren Romantik.
151. Volksmärchen und Kunstmärchen. Ihr Unterschied soll an Beispielen gezeigt werden.
152. Fahrenden Spielmanns Lust und Leid. (Freie Erzählung nach Eichendorffs Taugenichts und Grillparzers Armem Spielmann.)
153. Mit welchem Rechte kann Kleist von Kohlhaas sagen: „Das Rechtsgefühl macht ihn zum Räuber und Mörder“?
154. Kleists Kohlhaas und Ludwigs Erbförster. Ein Vergleich.
155. Welche Verwandtschaft zeigen Goethes Götz und Kleists Kohlhaas in ihrem Kampfe ums Recht?

#### Realismus.

156. Berliner Leben um 1850 nach Gutzkows Roman „Die Ritter vom Geiste“.
157. Land und Leute nach Immermanns Oberhof.
158. Annette von Droste-Hülshoff und Immermann als Schilderer westfälischer Eigenart.
159. Alte Volksbräuche in Westfalen. (Immermanns Oberhof.)
160. Immermanns „Oberhof“ und A. v. Droste-Hülshoffs „Judenbuche“.
161. Der Einfluß der dörflichen Umwelt auf die Charakterentwicklung des Helden in der „Judenbuche“.
162. Friedrich Mergel, ein Verbrecher aus falschem Ehrgefühl. („Judenbuche“.)
163. Novellistische Spannungswirkungen in der „Judenbuche“.
164. Das Grausige in Annette v. Droste-Hülshoffs „Judenbuche“.
165. Gegensätze in Storms „Immenssee“.



166. Storms Verhältnis zum Volkslied.
167. Die Technik der Erinnerungsnovelle. Wesen und Bedeutung.
168. Warum wählt Storm in Renate die Form der Chronik?
169. Die kleine Stadt in Storms „Pole Poppenspäler“.
170. Bestrafte Neugier in Storms „Pole Poppenspäler“.
- 171a. Dr. Faustus im Puppenspiel. (Nach Storms „Pole Popp.“.)
171. Storms Schimmelreiter und C. F. Meyers Jürg Jenatsch. (Die Tragik des Volksbeglückers.)
172. Die Tragik in Immensee und Renate.
173. Ein Kaufherr vor hundert Jahren. (Nach Storms Novelle „Die Söhne des Senators“.)
174. Eigenschaften der Novellendichtung, nachgewiesen an Storms Novellen.
175. Mecklenburger Land und Leute in Reuters Roman „Ut mine Stromtid“.
176. Die soziale Idee in Reuters Roman „Ut mine Stromtid“.
177. Onkel Bräsig in Reuters Roman „Ut mine Stromtid“.
178. Stifters Narrenburg und Hoffmanns Majorat.
179. Stifters Naturdarstellung nach den Novellen Heidedorf und Narrenburg.
180. Die Novellistik Stifters in den Novellen Heidedorf und Narrenburg.
181. Durch welche technischen Mittel distanziert Stifter den Stoff in den Novellen Heidedorf und Narrenburg?
182. Stifters Sprachstil in den Novellen Heidedorf und Narrenburg.
183. Die Rahmentchnik in der Narrenburg. (Wesen und Bedeutung.)
184. Stifters Gleichnispoesie in den Novellen Heidedorf und Narrenburg.
185. Jean Paul und Stifter.
186. Ulis Aufstieg vom Knecht zum Pächter (in Gotthelfs Uli der Knecht).
187. Der Meister Johannes und der Glunggenwirt. Ein Vergleich.
188. Welche äußeren und inneren Hindernisse überwindet Uli der Knecht?
189. Elsi und Dreneli. Ein Vergleich.
190. Dörfliches Leben in der Schweiz nach Gotthelfs Erzählung Uli der Knecht.
191. Was lehrt Gotthelf in seinem Uli der Knecht?
192. Dami und Amrei. (Auerbachs „Barfüßele“.)
193. Die Kontrastierung der Personen in Auerbachs „Barfüßele“.
194. Gotthelfs „Uli der Knecht“ und Auerbachs „Barfüßele“. Ein Vergleich.
195. Die epische Kunst O. Ludwigs in der Heiteretei.
196. Die Spannungstechnik in der Heiteretei.
197. Natur und Menschenleben, in ihrem Verhältnisse zu einander in Ludwigs Heiteretei und Zwischen Himmel und Erde.
198. Bildhafte Anschaulichkeit und romantische Stimmungskunst in O. L.s Dichtung.
199. Das thüringische Kleinstadtleben nach Ludwigs Erzählungen.
200. Wie charakterisiert O. Ludwig?
201. Der Humor in der Erzählung O. Ludwigs.

202. Welche Motive und Ideen im „Holzknechtshaus“ verraten den echten Rosegger?
- 202a. Wodurch wird die Spannung in dieser Erzählung hervorgerufen?
203. Blick in eine steierische Holzknechtfamilie (Rosegger „Das Holzknechtshaus“).
- 203a. Ein treues Bruderherz (Rosegger „Das Felsenbildnis“).
204. Kinderpsychologie in Roseggers Erzählungen.
205. Der Gegensatz zwischen Natur und Kultur in Roseggers Dichtung.
206. Soziale Tendenzen in Roseggers Erzählungen.
207. Die Lebensschicksale des Andreas Erdmann. Ein Bericht nach den Tagebuchblättern.
208. Die Entstehung des Walddorfes Winklsteg (nach Roseggers Schriften des Waldschulmeisters).
209. Waldoriginale in den Schriften des Waldschulmeisters.
210. Was bezweckt Rosegger mit der Form der losen Tagebuchblätter?
211. Die Alpenlandschaft in Roseggers Erzählungen.
212. Erziehungsfragen in Roseggers Erzählungen.
213. Soziale Beglückungstheorien Roseggers.
214. Sozialpolitische Ideen Roseggers.
215. Demokratische Tendenzen Roseggers.
216. Wodurch verleiht Rosegger seinen Erzählungen den starken Akzent von Wahrheit?
217. Rosegger und der Impressionismus.
218. Dramatische Beschreibungen in Roseggers Erzählungen.
219. Roseggers psychologische Virtuosität (Kenntnis der Bauernseele, der Idealisten, Sonderlinge).
220. Roseggers Humor.
221. Der Dialekt bei Rosegger<sup>1)</sup>.
222. Wie werden Pantraz und Fritz Amrain erzogen? (Kellers Novellen Pantraz und Frau Regel Amrain.)
223. Kellers<sup>2)</sup> „Die drei gerechten Kammacher“ und Hoffmanns „Meister Martin“. Ein Vergleich.
224. Realistische Bilder in Kellers Dorferzählung „Romeo und Julia auf dem Dorfe“.
225. Kontrastierende Bilder in Kellers Dorferzählung „Romeo und Julia auf dem Dorfe“.
226. Die Art der Vergleiche in Kellers Novellen.
- 226a. Kinderleben in Kellers Novellen.
227. Rahmen und Einlage in ihrem Verhältnis zu einander in „Pantraz“.
228. Das Verhältnis Gustav Adolfs und seines Pagen zu einander. (Nach C. F. Meyers „Gustav Adolfs Page“.)

<sup>1)</sup> Vgl. zu sämtlichen Rosegger-Themen Dulliod-Neder, Peter Rosegger.

<sup>2)</sup> Material für die Bearbeitung der Keller-Themen gibt Agnes Walbhausen a. a. O.

229. Die Stände im Deutschen Reiche. (Nach Hauffs Lichtenstein.)
230. Charakterbilder in Alexis' kulturhistorischem Roman „Die Hosen des Herrn von Bredow“.
231. Das märkische Landschaftsbild in Alexis' kulturhistorischem Roman „Die Hosen des Herrn von Bredow“.
232. Das Ritterleben in der Mark nach Alexis' kulturhistorischem Roman „Die Hosen des Herrn von Bredow“.
233. Der brandenburgische Adel zur Zeit Joachims des Ersten. (Nach Alexis' Roman „Die Hosen des Herrn von Bredow“.)
234. Die historischen Ereignisse in Scheffels Ekkehard.
235. Welchen Gang nimmt die Handlung in Scheffels Ekkehard? (Kluge, Themata<sup>6</sup>. S. 203.)
236. Kulturhistorische Bilder aus der Zeit des jungen Christentums (nach Riehls Erz. „Im Jahre des Herrn“ und „König Karl und Morolf“).
- 236a. Wie aus dem Sittenprediger Edmund der Narr Morolf wurde. (Nach Riehls Novelle „König Karl und Morolf“.)
237. Das romantische Mittelalter im Spiegel der kulturhist. Erzählungen. Riehls „Damals wie heute“ und „Spielmannskind“.
- 237a. Der soziale Gedanke in Riehls Novellen „Das Spielmannskind“ und „Reiner Wein“.
238. Bilder aus dem 30jährigen Kriege in Riehls Erz. „Der Fluch der Schönheit“ und „Die rechte Mutter“.
239. Der deutsche Bürgerstand in Riehls Erz. „Reiner Wein“, „Rheingauer Deutsch“ und „Der Stadtpfeifer“.
- 239a. Der Ehrbegriff in Riehls Novelle „Reiner Wein“.
- 239b. Frankfurter Leben im 17. Jahrh. nach Riehls Novelle „Reiner Wein“.
240. Eine Kirmes vor 150 Jahren in Weilburg. (Nach Riehls „Stadtpfeifer“.)
241. Das 16. Jahrhundert in Raabes Erz. „Unseres Herrgotts Kanzlei“ und „Der heilige Dom“.
- 241a. Kulturbilder aus dem 15. Jahrhundert in Raabe „Des Reiches Krone“ und Fischer „Das Licht im Elendhause“.
242. Der Kampf zwischen den Niederlanden und Spanien nach Raabes Erz. „Der Junfer von Denow“, „St. Thomas“ und „Die schwarze Galeere“.
243. Bilder aus dem 30jährigen Kriege in Raabes Novellen „Lorenz Scheidenhardt, und „Else von der Tanne“.
244. „Es ist nicht auszusagen, was niederging durch diesen deutschen Krieg, der dreißig Jahre gedauert hat.“ (Nach Raabes „Else von der Tanne“.)
245. Das Zeitalter Ludwigs XIV. in Raabes Erz. „Der Marsch nach Hause“, „Hörter und Corven“ und „Das letzte Recht“.
246. Wie spiegelt sich der Siebenjährige Krieg in Raabes Erz. „Hastenbeck“, „Das Odsfeld“ und „Die Innerste“ wider?
247. Die Zeit Napoleons I. im Spiegel Raabescher Erz. („Die Gänse von Büßow“ und „Im Siegesfranze“).

248. Der Hauptmann Hieronymo, ein Soldatenleben aus der Zeit der niederländischen Freiheitskriege. (Nach Raabes „Schwarzer Galeere“.)
249. Die Zeit der Freiheitskriege im Spiegel Raabescher Erz. („Die Chronik der Sperlingsgasse“, „Nach dem großen Kriege“).
250. Recht und Unrecht im Verhalten des Kleistschen Michael Kohlhaas.
251. Welchen Gang nimmt die Handlung in Gustav Freytags „Ingo“? (Kluge S. 207.)
- 251a. Die Naturschilderung in Liliencrons Novelle „Eine Sommerschlacht“.
252. Welches Bild entwirft uns Gustav Freytag in seinem Roman „Ingo“ von dem Leben der Thüringer im vierten Jahrhundert? (Kl. 209. 210.)
253. Gustav Freytags „Ingraban“. (Kl. 211.)
254. Welchen Gang nimmt die Handlung in Gustav Freytags Roman „Die Ahnen“, Band 2, „Das Nest der Saunkönige“? (Kl. 212.)
255. Inhalt von Gustav Freytags „Ahnen“, Band 3, „Die Brüder vom deutschen Hause“. (Kl. 214.)
256. Welches Bild des Mittelalters entwirft Gustav Freytag in seinen „Brüdern vom deutschen Hause“? (Kl. 215.)
257. Was erfahren wir aus Gustav Freytags „Marcus König“ über die Geschichte von Thorn und den deutschen Orden? (Kl. 216.)
258. Eine deutsche Schule des 16. Jahrhunderts. Nach Gustav Freytags „Marcus König“. (Kl. 218.)
259. Welchen Gang nimmt die Handlung in Gustav Freytags Roman „Die Ahnen“, Band 5, „Die Geschwister“? (Kl. 219.)
260. Was erfahren wir über ägyptische, persische und griechische Verhältnisse in der „Ägyptischen Königstochter“ von Georg Ebers? (Kl. 222.)
261. Charakteristik des Publius Cornelius Scipio in den „Schwestern“ von Ebers. (Kl. 224.)
262. Der Kaiser Hadrian. Nach Georg Ebers. (Kl. 225.)
263. Die Frauengestalten in dem Roman „Der Kaiser“ von Georg Ebers. (Kl. 225.)
264. Heidentum, Judentum und Christentum in Alexandrien. Nach dem Roman „Der Kaiser“. (Kl. 226.)
265. Charakteristik des Paulus nach dem Roman „Homo sum“ von Ebers. (Kl. 227.)
266. Der 30jährige Krieg in der Dichtung Grimmelshausens „Simpl.“, Raabes „Else von der Tanne“ und „Marsch nach Hause“, Stifters „Hochwald“.
267. Die Stände in Freytags Roman „Soll und Haben“.
268. Die Idee der Arbeit in Freytags Roman „Soll und Haben“.
269. Die Gruppierung der Personen um den Helden in Freytags Roman „Soll und Haben“.
270. Inwiefern ist Fr.s Roman „S. u. H.“ ein Zeitroman?
271. Ewald Wiskotten. Eine Charakteristik nach Herzogs Roman „Die Wiskottens“.



272. Welche soziale Bedeutung hat die Familientradition im Leben der Wiskottens?
273. Wie sind die verschiedenen Handlungen in H.s „Wiskottens“ zu einer Einheit verschmolzen?
274. Alte und neue Welt in den Wiskottens.
275. Die Stoltzenkamp und die Wiskottens. (Ein Vergleich.)
276. Welches Bild machen wir uns von Lübeck, der Stadt, dem gesellschaftlichen Leben, dem Handel und der Verwaltung nach Bon-Eds Roman „Ein königlicher Kaufmann“?
277. Inwiefern kann Bording als Typ des Norddeutschen gelten?
278. Der Kaufmannsstand in Lübeck nach Bon-Eds und Th. Manns Romanen. (Ein königlicher Kaufmann und Die Buddenbrooks.)
279. Vergleich zwischen Gustav Frenztags „Soll und Haben“ und Bon-Eds „Ein königlicher Kaufmann“.
280. Die Schilderung des kaufmännischen Lebens in Frenztags „Soll und Haben“, Herzogs „Wiskottens“, Lies „Dreimaster Zukunft“.
281. Hans Unwirrsch und Moses Freudenstein. (Eine vergleichende Charakteristik nach Raabes „Hungerpastor“.)
282. Der Hunger als aufbauende und zerstörende Macht in Raabes Roman.
283. Der Humor in Raabes „Hungerpastor“.
284. Die realistische Sprechweise der Personen in Raabes Roman.
285. Warum wird Raabes „Hungerpastor“ der realistischen Kunststrichtung zugezählt?
286. Inwiefern ist Raabes „Hungerpastor“ bezeichnend für des Dichters Eigenart?
287. Die Kunst der Charakteristik Raabes.

#### **Naturalismus.**

288. Pauls Altruismus und seine Selbsterlösung. (Sudermanns „Frau Sorge“.)
289. Vater und Sohn Menzhöfer. Ein Vergleich.
290. Segen und Fluch der Frau Sorge. Nach Sudermanns Roman.
291. Die Gliederung der Handlung in Sudermanns Roman Frau Sorge.
292. Egoismus und Altruismus. (Nach Sudermanns Roman Frau Sorge.)
293. Sudermanns „Frau Sorge“ und Frenssens „Jörn Uhl“. Ein Vergleich ihrer Motive.
294. Die Bedeutung der geschichtlichen Ereignisse in Viebigs „Wacht am Rhein“.
295. Wie vollzieht sich in Viebigs Roman „Die Wacht am Rhein“ die allmähliche Annäherung zwischen Preußen und Rheinländern?
296. Feldwebel Rinke, ein Muster preußischer Pflichterfüllung.
297. Soldatentypen in der deutschen Literatur. (Lessings Minna von Barnhelm, Schillers Wallenstein, Kleists Prinz Friedrich von Homburg usw.)
298. Die Vertreter des Deutschtums in Viebigs Ostmarkenroman „Das schlafende Heer“.



299. Warum unterliegt das Deutschtum in Viebigs Ostmarkenroman?
300. Ostmarkenprobleme nach Viebigs Roman „Das schlafende Heer“.

### Neue Wege: Heimatkunst und Neuromantik.

301. Wendische Sagen und Bräuche in P. Kellers Roman „Die alte Krone“.
302. Welche historischen Ereignisse ragen in Kellers Roman hinein?
303. Worin liegt die romantische Eigenart des Kellerschen Romans?
304. P. Kellers „Die alte Krone“ und Viebigs „Das schlafende Heer“.
305. Die Gruppierung der Personen in der Erzählung „Zwölf aus der Steiermark“ von Bartsch.
306. Mit welchem Rechte nennt Bartsch Graz die Heldin seiner Erzählung?
307. Mensch und Natur in ihren Beziehungen nach der Erzählung „Zwölf aus d. St.“.
308. Soziale und ästhetische Probleme der Gegenwart nach der Erz. „Zwölf aus d. St.“.
309. Warum werden die meisten Glücksucher in Bartschs Erzählung nicht glücklich?
310. Äußeres Bestimmte sein und innerer Schwerpunkt der Personen in Bartschs Erzählung.
311. Nationalitätenkämpfe in den Romanen Viebigs, Kellers und Bartschs.
312. Das Zeitalter des Rokokko. (Nach Bartschs Novellen.)
313. Das Motiv der Liebe im Romane „Meinrad Helmpergers denkwürdiges Jahr“ von Enrica von Handel-Mazzetti.
314. Der Charakter Lukas Hochstraßers in Ernst Zahns Roman „Lukas Hochstraßers Haus“. (Vgl. Rückert: „Lukas Hochstraßers Haus“ von Ernst Zahn als Volksbuch und Erziehungsbuch, S.D.U. XXIV, S. 9.)
315. Der Konflikt zwischen Pflicht und Neigung in Hans Eschelbachs Roman „Der Volksverächter“.
316. Land und Leute am Niederrhein in Schmidtbons Erzählungen.
317. Der Konflikt und dessen Lösung in Ebba Hüsings Seele nach Willrath Dreesens gleichnamigem Romane.
318. Die Bedeutung des Gegensatzes in Dreesens Roman „Ebba Hüsing“.
319. Niels Lyhne und die deutsche Romantik.
320. Der romantische Charakter von Jonas Lies „Hellsöher“.

### C. Drama.

#### Klassizismus und Romantik.

321. Alte Rechtsbräuche in Wagners „Lohengrin“.
322. Lohengrin, der Vertreter des geistlichen und weltlichen Rittertums.
323. Das Nürnberger Meistersingerwesen in Wagners „Meistersingern“.
324. Die typischen Vertreter der deutschen Journalistik in Frentags „Journalisten“.
325. Die Träger des Humors in Frentags „Journalisten“.

326. Plan, Verlauf und Feier der Schlacht bei Fehrbellin (Kleist's Prinz Friedrich von Homburg).
327. Welche Umstände wirken zusammen, um den Prinzen von Homburg zur Überschreitung des ihm gewordenen Befehls zu verleiten?
328. ὁ μὴ δαρείς ἀνδρῶνος οὐ παιδευέται. Nachzuweisen an Kleist's Prinz von Homburg.
329. Wie vollzieht sich die Wandlung im Prinzen von Homburg?
330. Welche Beweggründe bestimmen den Kurfürsten zur Begnadigung?
331. Sag es in der Absicht des Kurfürsten, den Prinzen mit dem Tode zu bestrafen? (Eine Erörterung.)
332. Welche Gründe bestimmen den Kurfürsten zur Verurteilung, welche zur Begnadigung?
333. Die Soldatentypen in Kleist's „Prinz Friedrich von Homburg“.
334. Schillers Lehre „über das Pathetische“ und Kleist's „Prinz Friedrich von Homburg“.
335. Der Charakter des Preußentums nach Lessings „Minna von Barnhelm“ und Kleist's „Prinz Friedrich von Homburg“.
336. Der Dorfrichter Adam in Kleist's Lustspiel „Der zerbrochene Krug“.
337. Die Stellung des Weibes zum Mann in Kleist's „Penthesilea“ und „Käthchen von Heilbronn“. Ein Vergleich.
338. Das brandenburgische Kleinbürgertum in Wildenbruchs „Quixows“.
339. Grillparzers „Ahnfrau“ und Schillers „Braut von Messina“.
340. Welche Unterschiede bestehen hinsichtlich der Schicksalsauffassung zwischen Grillparzers „Ahnfrau“ und Sophokles' „König Ödipus“?
341. Welche Bedeutung hat das „Schicksal“ in Grillparzers „Ahnfrau“?
342. Unterschied zwischen den Schicksalsdramen der Romantik und Grillparzers „Ahnfrau“.
343. Grillparzers „Ahnfrau“ und Calderons „Andacht zum Kreuz“.
344. Der Gegensatz zwischen Griechentum und Barbarentum und seine Bedeutung für den tragischen Konflikt im „Goldenen Vlies“.
345. Die Wandlung des Charakters der Medea in der Trilogie „Das goldene Vlies“.
346. „Das eben ist der Fluch der bösen Tat,  
Daß sie, fortzeugend, immer Böses muß gebären.“  
nachgewiesen an dem Drama „Das goldene Vlies“.
347. Gibt Jason die richtige Deutung des goldenen Vlieses, wenn er sagt:  
„Nicht gut, nicht schlimm ist, was die Götter geben,  
Und der Empfänger erst macht das Geschenk“?
348. Die Trilogie des Aischylus im Vergleich mit der Grillparzer'schen Trilogie.
349. Euripides' Medea verglichen mit Grillparzers.
350. Goethes „Iphigenie auf Tauris“ und Grillparzers „Das goldene Vlies“.
351. Medea bei Seneca und bei Grillparzer.
352. Klingers und Grillparzers Darstellung der Medea.

353. Der Einfluß des Goetheschen Dramas „Iphigenie auf Tauris“ auf Grillparzers „Sappho“. (Vergl. Heinze-Schröder, Aufgaben Bd. 7, S. 18.)
354. Die Tragik des Künstlertums nach Goethes „Tasso“, Grillparzers „Sappho“ und Hauptmanns „Versunkener Glocke“.
355. Inwieweit erinnert Grillparzers „Sappho“ an die „Jungfrau von Orleans“?

### Klassischer Realismus.

356. Der junge Goethe in Gutzkows „Königsleutnant“.
357. Der junge Schiller in Laubes „Königsleutnant“.
358. Kabale und Liebe, Emilia Galotti, Maria Magdalene (Wechsel der sozialen Lage und sozialpolitischen Anschauungen).
359. Das deutsche bürgerliche Trauerspiel, sein Werden und seine Entfaltung bei Schiller und Hebbel. (Vgl. Schnaß J.D.U. XXVIII [1914] S. 758.)
360. Schicksal (Freiheit und Notwendigkeit) bei Sophokles, Schiller, Hebbel, Ludwig, Ibsen.
361. Die Maßlosigkeit in Hebbels „Maria Magdalene“.
362. Worin zeigt sich die leidenschaftliche Verblendung des Herodes in Hebbels „Herodes und Mariamne“?
363. Die Maßlosigkeit des Herodes und der Mariamne.
364. Das Herbe in Mariannes Charakter, aus Hebbels Natur und seiner künstlerischen Anschauung vom Tragischen erklärt.
365. Mariamne, eine Königin — Herodes, ein Tyrann.
366. Inwiefern kann man sagen, Mariamne und Herodes haben recht?
367. Welche Auffassungen vom Gemeinschaftsleben verfechten Herodes und Mariamne?
368. Welche weltgeschichtlichen Wandlungen des Altertums und der Gegenwart spiegeln sich im Konflikte des Königspaares wider?
369. Welche Gruppierung der Personen ergibt sich in Hebbels Drama hinsichtlich der Idee?
370. Wie hat Hebbel die Weltgeschichte in seinem Drama lebendig gemacht?
371. Herren und Knechte in Hebbels Drama } „H. u. M.“
372. Die Bedeutung des Milieus im Drama } „H. u. M.“
373. Hebbels Verhältnis zur Geschichte in Theorie und Praxis.
374. Hoffnung und Vertrauen, Anfang und Ende aller Lebensgemeinschaft. Nachgewiesen an Hebbels „Herodes und Mariamne“.
375. Die alte und die neue Welt in Hebbels „Herodes und Mariamne“.
376. Mit welchem Rechte kann man sagen: Mariamne geht siegreich aus dem Kampfe hervor?
377. Vergleich der „Entdeckungsszenen“ in Hebbels Dramen „H. u. M.“ II, 4—7 und „Siegfrieds Tod“ III, 3 und IV, 6.
378. Welche Bedeutung haben die „historischen Anhängsel“ in „Herodes und Mariamne“?

379. Hebbels Mariamne und Ibsens Nora. Ihre Verwandtschaft.
380. Inwiefern geht Hebbel in „H. u. M.“ über Ibsen in der „Nora“ hinaus?
381. Kann man von Mariamne sagen:  
 [Sie] starb  
 Wie eine, die sich auf den Tod geübt,  
 Und warf das Liebste, was sie hatte, von sich,  
 Als wär's unnützer Tand. (Shakespeares Macbeth I, 4)?
382. Hat Titus recht, wenn er sagt:  
 „Sie wollte sterben, und sie mußte auch“?
383. Salome, der böse — Titus, der gute Geist des Herodes.
384. Mariamne und Maria Stuart. Zwei „Königinnen“.
385. Lea in Ludwigs „Makkabäern“ und Mariamne in Hebbels „Herodes und Mariamne“. Zwei Makkabäerinnen.
386. Das Verhältnis von Hebbels „Herodes und Mariamne“ zu seiner Theorie vom Tragischen.
387. Hebbels „H. u. M.“ ist mit einem andern Herodes-Drama zu vergleichen.
388. Hebbels Verhältnis zu Lied und Sage im Vorspiel „Der gehörnte Siegfried“ (oder in den Dramen „Siegfrieds Tod“ oder „Kriemhilds Rache“).
389. Worin weicht Hebbel vom Nibelungenliede ab und weshalb?
390. Welche Bedeutung hat die Einführung Friggas und des Kaplans in Hebbels Nibelungendrama?
391. Warum geht die Nibelungenwelt zu Grunde?
392. Wie mildert Hebbel Siegfrieds Schuld?
393. Wie begründet Hebbel die Preisgabe des Geheimnisses Siegfrieds an Kriemhild?
394. Wie macht uns der Dichter wahrscheinlich, daß Kriemhild das Geheimnis von Siegfrieds Verwundbarkeit Hagen verrät?
395. Welche Motive hat Hagen im Nibelungenliede und bei Hebbel?
396. Wie erklärt Hebbel die Rache Brunhilds?
397. Wie wird Siegfrieds Tod im Nibelungenliede und wie bei Hebbel dargestellt?
398. Wie versucht Hebbel das Wunderbare in der epischen Fassung dramatisch glaubhaft zu machen?
399. Die Wandlung des Charakters der Kriemhild vom liebenden Weib zur Teufelin.
400. Wie macht Hebbel es psychologisch verständlich, daß Kriemhild ihre Blutsverwandten opfert?
401. Hebbels „Agnes Bernauer“ im Verhältnisse zum überlieferten Stoff.
402. Der Dualismus in Hebbels „Agnes Bernauer“ und die Lösung.
403. Hebbels „Agnes Bernauer“, ein zeitgemäßes Drama.
404. Das Verhältnis des Individuums zum Staate nach Hebbels Dramen „Herodes und Mariamne“ und „Agnes Bernauer“ und Kleists „Prinz Friedrich von Homburg“.

405. Das Bernauerin-Motiv in Hebbels, Ludwigs und Greifs Auffassung.
406. Woraus erwächst die Tragik im „Erbförster“ Ludwigs?
407. Inwieweit erklärt die Umwelt im „Erbförster“ den tragischen Konflikt?
408. Der innere Zusammenhang zwischen Charakter, Schuld und Leiden im „Erbförster“.
409. Das Spiel des Zufalls in O. Ludwigs „Erbförster“ und sein Einfluß auf die Wirkung des Dramas.
410. Die verschiedenen Arten des Rechtes im „Erbförster“ (juristisches, menschliches, göttliches Recht).
411. Der Ehrbegriff im „Erbförster“.
412. Der romantische Charakter des Dramas „Erbförster“.
413. Judahs Prüfung durch den Herrn. (Ludwigs „Makkabäer“.)
414. Wie erfährt Judah die Wahrheit des Spruches:  
 „Er braucht den Starken nicht, er haucht die Schwäche  
 Mit seinem Odem an, und sie wird Sieger:  
 Es überhebe keiner sich vor Gott!“?
415. Eleazars Siegespruch:  
 „Aus Nacht und Tod  
 Ins Leben, in das Licht und in die Freiheit!“  
 — auch eine Charakteristik der Lea.
416. Natur und Handlung in Ludwigs „Makkabäern“.
417. Die Sprache ist des Mannes Bildnis. Nachzuweisen an der Sprechweise der Personen in Ludwigs Dramen.
418. Leas Schuld und Sühne.
419. Äußere und innere Handlung in Ludwigs „Makkabäern“ in ihrem Verhältnisse zueinander.
420. Die innere Wiedergeburt des jüdischen Volkes nach L. S. M.
421. Bilder in Ludwigs „Makkabäern“.
422. Die Entstehung des Makkabäerdramas. Vergleich der Entwürfe.
423. Der Erbförster, ein romantisch-realistisches, die Makkabäer, ein klassizistisches Drama.
424. Ludwigs Theorie vom Drama nach seinen Studien.
425. Was bewundert Ludwig an Shakespeare?
426. Der poetische Realismus Hebbels und Ludwigs.
427. Das Verhältnis des poetischen Realismus zum Realismus Jung-Deutschlands. *sozialer*
428. Die Stellung des Realismus zur Geschichte und Lessings Hamburgische Dramaturgie.
429. Die realistische Bewegung seit Lessing.
430. Drei Literaturrevolutionen. (Adolf Stern, Studien. Neue Folge S. 5.)
431. Subjektivismus (Individualismus) und Staatsgefühl in Kleists „Prinz Friedrich von Homburg“, Hebbels „Agnes Bernauer“ und Grillparzers „Jüdin von Toledo“.

#### Naturalismus.

432. Epik, Roman und Drama des Naturalismus.



433. Die Technik des naturalistischen Dramas (erläutert an Hauptmanns Webern).
434. Die Stellung Berniks und Stockmanns zur Gesellschaft in Ibsens Dramen „Die Stützen der Gesellschaft“ und „Ein Volksfeind“.
435. Mit welchem Rechte nennt Hakon den Skule in Ibsens „Kronprätendenten“ ein Stiefkind Gottes? (Für Ibsen sei hingewiesen auf Emil Reich, Henrik Ibsens Dramen<sup>6</sup>. Dresden 1908.)
436. Religiöse Entschiedenheit und Halbheit in Ibsens „Brand“. (J.D.U. [1908] S. 26—36.)
437. Der Konflikt zwischen Pflicht und Liebe in Ibsens „Brand“.
438. Sinn und Wert der Forderung:  

Daß du nicht kannst, wird dir vergeben,  
 Doch nimmermehr, daß du nicht willst. (Ibsens Brand.)
439. Ibsens Stellung zu Staat und Gesellschaft in seinen soziologischen Dramen.
440. Konventionelle Lüge und neue Wahrheit in Ibsens „Stützen der Gesellschaft“.
441. Bewertung der Hauptcharaktere in Ibsens „Stützen der Gesellschaft“.
442. Ist der Wandel im Charakter des Konsuls Bernik psychologisch wahrscheinlich?
443. Extremer Individualismus in Ibsens „Volksfeind“.
444. Der Kampf zwischen Wahrheit und Lüge im „Volksfeind“.
445. Der tragische Konflikt im „Volksfeind“.
446. Ibsens Verhältnis zur Romantik in den Dramen „Die Kronprätendenten“ und „Brand“.
447. Die Technik des Verhüllens und allmählichen Enthüllens in Ibsens Dramen.
448. Die Presse in Ibsens Dramen. (Vgl. J.D.U. XXIV S. 587 ff. Wilhelm Hans.)
449. Tristan und Isolde. Eine vergleichende Untersuchung der Behandlung der Sage bei Gottfried von Straßburg, Richard Wagner und Ernst Hardt. (Vgl. dazu Hensel, Tantris der Narr. J.D.U. XXIV, S. 400 ff.)
450. Der Bauernkrieg in Goethes Götz und Hauptmanns „Florian Geyer“.
451. Der Naturalismus Gerhart Hauptmanns in dem Lustspiel „Kollege Crampton“.
452. Gerhart Hauptmanns „Weber“, ein soziales Drama.  
**Neuromantik.**
453. Der Konflikt zwischen Liebe und Treue in Ernst Hardts „Gudrun“.
454. In welchem Punkte weicht E. Hardt in seinem Drama „Gudrun“ vom Volksepos ab?  
**Expressionismus.**
455. Antike Motive in expressionistischen Dramen der Gegenwart. (Hasenclevers Antigone, Wersels Troerinnen, Prechtls Alkestis usw.) Vergl. Karl Heinemann, „Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur“ Leipzig (Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung) 1920.

## Nachschlage-Liste.

(Die erste Zahl bezieht sich auf den Text, die zweite auf den Anhang. Die Zahl hinter dem Komma bezeichnet die Nummer der Aufgaben.)

- Alexis, Hosen des Herrn von Bredow 341; 552, 230—33.  
 Arndt 545, 25. 29.  
 Arnim 50.  
 Auerbach, Barfüßele 307. 550, 192—94.  
 Bartsch, Zwölf aus der Steiermark 399. 555, 305—310.  
 Bon-Ed, Ein königl. Kaufmann 367. 554, 276—78.  
 Brentano, Gedichte 45. 544, 5—7. Gesch. v. braven Kasperl 247. 548, 122—26.  
 Dahn, Kampf um Rom 357.  
 Droste-Hülshoff, Gedichte 123. Judenbuche 272. 546, 60—62; 549, 158.  
 160—64.  
 Ebers 363. 553, 260—65.  
 Eichendorff, Lieder 50. 544, 8—12. Aus dem Leben eines T. 256. 549, 141—46. 152.  
 Expressionismus 209.  
 Fallersleben, f. Hoffmann von S.  
 Fouqué, Undine 243. 548, 116—121.  
 Freiligrath 94. 545, 44—45.  
 Frenssen, Jörn Uhl 391. 554, 293.  
 Freitag, Soll und Haben 364. 553, 267—270. Ahnen 357. 553, 251—59.  
 Geibel 102. 546, 48—49.  
 Gottlieb, Uli 303. 550, 186—91; 194.  
 Greif 109. 546, 53—56.  
 Grillparzer, Ahnfrau 417. 556, 339—343. Gold. Vlies 434. 556, 344—352.  
 Sappho 353—55. Armer Spielmann 549, 152.  
 Groth 128. 546, 63—66.  
 Grün 98. 545, 47.  
 Gußow, Ritter vom Geiste 266. 549, 156.  
 Hardt, Tantris der Narr 560, 449. Gudrun 560, 453—54.  
 Hauptmann, Weber 539. 560, 452. Kollege Crampton. 560, 451. Florian  
 Gené 560, 450. Versunkene Glocke 548, 117.  
 Hebbel, Herodes und Mariamne 448. 557, 362—87; 558, 404. Agnes  
 Bernauer 461, 558, 401—405. Nibelungen 476. 558, 388—400.  
 Heine 86. 548, 136—37.

- Herwegh 97. 545, 46.  
 Herzog, Wiskottens 365. 554, 271—75.  
 Henke 108. 546, 51—52.  
 Hoffmann, E. T. A. 61. Goldner Topf 250. Meister Martin 255. 548, 127—40.  
 Hoffmann von Fallersleben 100.  
 Ihlen, Volksfeind 531. 560, 434. 443—45. Stügen der Gesellschaft 560, 434.  
 560, 440—42. Kronprätendenten 560, 435. 446. Brand 560, 436—38.  
 Immermann, Oberhof 270. 549, 157—60.  
 Impressionismus 179—190. 547, 93—95.  
 Jüngstdeutsche 547, 96.  
 Keller, G., Lieder 155. 546, 78—84. Leute von Seldwyla 327. 551, 222—27.  
 Pantroz 330. Frau Regel Amrain 330. Drei ger. Kammacher 331.  
 Romeo und Julia 332.  
 Kerner 68.  
 Kleist, Lieder 62. Prinz Friedrich von Homburg 410. 556, 326—335.  
 Käthchen von Heilbronn 556, 337. Penthesilea 337. Der zer-  
 brochene Krug 556, 336. Kohlhaas 549, 153—55. 553, 250.  
 Körner 65. 544, 13—16. 545, 27—30.  
 Lenau 80. 545, 39—40.  
 Liliencron, Lyrik 190. Novellen 337, 547, 97—99.  
 Lingg 106. 546, 50.  
 Ludwig, O., Heiterkeit 312. 550, 195—201. Erbfürster 502, 559. 406—12.  
 423. Mattabäer 515. 559, 413—23. Zwischen Himmel und Erde  
 551, 197—201.  
 Märchen 231. 549, 151.  
 Mann, Buddenbrooks 554, 278.  
 Meyer, C. F., Gedichte 160. 547, 85—90. Der Heilige 351. Gustav Adolfs  
 Page 552, 228.  
 Mörike, Gedichte 72. 545, 32—38. 546, 72.  
 Naturalismus 173. 554, 288—300.  
 Novalis 544, 3—4. Geistl. Lieder 42. 548, 114—15. Hymnen a. d. Nacht 43.  
 Heinrich von Ofterdingen 237.  
 Raabe, Gesch. Erz. 350. 552, 241—49. Hungerpastor 368.  
 Raimund, Verschwender 444.  
 Reuter, Stromtid 281. 550, 175—77.  
 Riehl, Kulturgesch. Novellen. Das Spielmannskind 345. 552, 236—40.  
 Rosegger, Holzschneidhaus 319. 551, 202—221. Waldschulmeister 323.  
 Rüder 545, 23—25. 545, 29—31.  
 Scheffel, Ekkehard 342. 552, 234—35.  
 Schenklendorf 65. 544, 13—23. 545, 26—30.  
 Schönaich-Carolath 145. 546, 73—77.  
 Stifter, Heidedorf 287. Narrenburg 291. 550, 178—85.  
 Storm 137. 550, 165—174. Immensee 275. 550, 165—66. 172. Viola tricolor  
 277. 550, 167. Renate 278. 550, 168. 172.

Sudermann, Frau Sorge 380. 554, 288—92.

Symbolismus 202. 547, 100—01.

Tied, Gedichte 38. Der blonde Edbert 225. Runenberg 233. 544, 1—2.  
547, 105—113. 549, 145—47.

Uhländ 68. 545, 31.

Diebig, Wacht am Rhein 396. 554, 294—6. Das schlafende Heer 397. 555,  
298—300.

Wagner, Meistersinger 548, 134—135. Tristan und Isolde 560, 449. Lohen-  
grin 434.

Weber, Dreizehnlinden 117. 546, 57—59.

*Vietzsche, s. Meinh. F., auch Nietzsche  
Z. f. D. Theol. 32, 1923, pag. 280 ff.  
H. 241  
Nietzsche für die D. Kunst und Literatur  
L. v. H. v. H.*











